MFS 13.9.1994

Landes-
bibliothek
Coburg

B 16.

13969

43

([Verf.: Meynier, Johann Heinrich.])

Die Kunst
zu Tuschen
und
mit Wasserfarben

sowohl in Miniatur, als in Gouache und in Aberlischer = oder Aquarell = Manier, Landschaften, Porträte, und andere Gegenstände zu mahlen.

Nebst vorausgeschickten Bemerkungen über die Kunst zu zeichnen.

Mit Kupfern und mit und ohne Farb = Tabelle.

Leipzig, 1799.
bey Heinrich Gräff.

B I 6/43

Landes-
bibliothek
Coburg

Vorrede.

So reich wir an vortreflichen Schriften über den theoretischen oder speculativen und poetischen Theil der Zeichenkunst und Mahlerey sind, so wenig ist noch bisher der technische Theil dieser Künste bearbeitet worden. In Ansehung des ersten, lassen uns die Schriften eines Hagedorn, Sulzer, Meng, Ramdohr und vieler Ausländer wenig mehr zu wünschen übrig; allein für den angehenden Liebhaber der Mahlerey, welcher sich erst mit ihren mechanischen Handgriffen bekannt zu machen und Fertigkeiten zu erwerben sucht, ist beynahe noch gar nichts gethan.

Vielleicht rührt unsere Unfruchtbarkeit in diesem Fache der Literatur daher, daß man sich bis jezt mit dem sonderbaren Vorurtheile getragen hat, es sey die Mahlerey eine Kunst, welche sich durchaus nicht in Büchern lehren oder lernen lasse; man müsse Künstler arbeiten sehen und dann sey die Natur die beste Lehrmeisterin.

Daß dieser Weg ein sehr guter und sicherer Weg sey, gebe ich zu; allein es ist nach einem alten Sprichworte nicht einem jeden vergönnt, Corinth zu besuchen. Nicht alle Dilettanten haben Gelegenheit oder Mittel, sich Lehrer zu halten; und viele, die es könnten, schämen sich vielleicht, wenn sie schon gewisse Fortschritte gemacht haben, noch bey andern in die Schule zu gehen.

Die Classe derjenigen Liebhaber der Mahlerey, welche sich in einem dieser Fälle befinden, ist zahlreich; sie wünschen und suchen Belehrung: warum sollte man sie ihnen nicht geben? Zwar ist es schwer, gewisse Handgriffe, welche leicht zu zeigen sind, in Schriften deutlich zu beschreiben; diejenigen aber, welche selbst schon etwas in der Kunst durch

eigene Versuche gethan haben, werden die Winke, welche ihnen gegeben worden, doch verstehen und bey Nachdenken und fortgesetzten Uebungen dadurch früher auf den rechten Weg gebracht werden, als wenn sie sich ganz allein überlassenblieben. Haben wir doch so viele andere mechanische Künste, welche in Schriften mit gutem Erfolge durch wechselseitige Mittheilung ausgebildet und vervollkommnet werden; warum sollte dieß gerade bey der Mahlerey nicht geschehen können oder dürfen?

Ich glaube, daß dieses Vorurtheil, welches sich selbst in critischen Blättern noch ganz laut äußert, der Kunst nicht geringen Schaden bringt, denn es ist ein Mahl gewiß, daß die Theorie der höhern Mahlerey eher nicht in Anwendung gebracht werden kann, als bis man mit dem technischen Theile derselben ganz im Reinen ist. Nun berufe ich mich auf die Erfahruug aller Künstler, ob nicht jeder bey fortgesezter Uebung gewisse mechanische Vortheile entdeckt hat, welche ihm die Arbeit erleichterten, und seine Hand in den Stand setzten, das, was er sich vornahm, leicht und sicher auszuführen? Diese Handgriffe sind nicht bey jedem Künstler die-

selben, und daher rühren die verschiedenen Manieren der Mahler, welche sie zu ihrer Bequemlichkeit erfanden, und die oft so schwer nachzuahmen sind, wenn man nicht weiß, wie diejenigen, welche sich dieselben schufen, dabey zu Werke gingen. Es gleichen diese Künstlermanieren den Handwerksvortheilen vieler anderer Arbeiter, welche ihren Werken nicht abgesehen werden können. Wir sehen zwar an den Nadeln ein Oehr, wie wenige aber werden errathen, wie es gebohrt wird, wie viele vergebliche Versuche würden gemacht werden, wenn jeder durch eigenes Nachdenken diese Erfindung machen sollte!

Welch ein Gewinst würde es daher für die Kunst seyn, wenn sich die Künstler die mechanischen Kunstgriffe, welche sie erfunden und sich zu eigen gemacht haben, einander mittheilen wollten. Es würden dem angehenden Lehrlinge Jahre damit erspart und eben soviel Zeit für seine höhere Ausbildung gewonnen werden. Ueberdem müßte es auch meines Erachtens dem Layen selbst höchst erwünscht seyn, wenn er sich wenigstens theoretisch mit den verschiedenen Verfahrungs-

weisen

weisen der Künstler bekannt machen könnte. Mahlereyen und Kupferstiche würden dann gründlicher beurtheilt und das Verdienst des Meisters richtiger geschätzt werden.

Das Schärflein, welches ich hierzu beytrage, ist zwar unbedeutend, vielleicht erreiche ich aber doch damit meinen Zweck, angehenden Liebhabern einen Leitfaden zu reichen, an welchen sie sich auf ihrer neuen Bahn halten können, und andere Künstler zur Nachahmung zu ermuntern.

Eine Uebersicht der Gegenstände, welche ich abhandle, gewährt das Inhalts-Verzeichniß. Es ergibt sich aus demselben, daß ich zuerst Anleitung zur Crayon-Zeichnung, dann zum Tuschen, und endlich zur Mahlerey gebe. Alles was ich hierbey vortrage, beruht, (mit Ausnahme der chemischen Farbenbereitungen,) wie man sich beym Lesen leicht überzeugen wird, auf eigener Erfahrung und ist durch dieselbe bewährt. Ich bringe besonders im Zeichnen und Tuschen meine Schüler, wenn sie anders natürliche Anlagen zu diesen Künsten haben, durch meine hier vorgetragene Methode sehr leicht zu dem ge-

wünschten Ziele. Vielleicht weicht sie von der Lehrart Anderer in manchen Stücken ab; ihre Zweckmäßigkeit wird aber dadurch nicht aufgehoben. In der Mahlerey fand ich etwas mehr Schwierigkeiten, denn ich hatte alle Mischungen mit ganzen Farben anzugeben, da doch der Mahler sehr häufig und mit ganz besonderem Vortheile die zufälligen Tinten benuzt, welche auf seiner Palette entstehen, so, daß er oft selbst nicht sagen kann, aus welchen Grundfarben diese oder jene Mischung zusammengesetzt ist. Ich glaube aber doch auch hier gethan zu haben, was sich thun ließ. — Wenn Anfänger eine Zeit lang sich meiner Farbenrecepte bedient haben, so werden sie schon nach und nach von selbst auf die Vortheile aufmerksam werden, welche sie von dem Farbenchaos auf ihrer Palette ziehen können.

Das Schema einer Farbtabelle, welches ich Seite 177. meiner Schrift beygefügt habe, ist auch mit Farben ausgeführt in den Buchhandlungen besonders zu bekommen. Diese Tabelle wird den Anfängern mancherley Nutzen gewähren, denn sie sehen daraus nicht nur, welche Farben sich mit einan-

einander vertragen, sondern sie lernen auch diejenigen kennen, welche sich zuwider sind, oder einander ganz zerstöhren. Auch ergibt sich aus derselben, welche Veränderungen entstehen, wenn unter zweyen Farben die eine oder die andere mehr dominirt, und was für Mischungen sich gleich oder ungleich vermahlen. Dieß war mein Zweck bey dieser Tabelle. Ich erwarte daher keinen Tadel, daß ich auch schmutzige und unstatthafte Mischungen aufgenommen habe, denn es waren auch diese nöthig, um die Unerfahrnen zu warnen. Ein guter Lehrer muß seinen Schülern nicht nur sagen was geschehen, sondern auch was nicht geschehen soll. —

Wegen meiner Entfernung vom Druckorte, haben sich mehrere bedeutende Fehler in dieses Buch eingeschlichen, welche am Ende angezeigt sind. Die vielen übrigen minder wichtigen, und besonders die beständige Verwechslung des Dativs und Accusativs, des Singulars und Plurals, so wie auch andere Ungleichheiten in der Orthographie, mit welchen zu meinem nicht geringen Verdruß diese Schrift angefüllt ist, wird der billige Leser nicht mir, sondern denjeni-

gen beymessen, welcher die Correctur zu besorgen hatte.

Sehr angenehm sollte mir es übrigens seyn, wenn dieser Versuch andern Künstlern Veranlassung geben könnte, dem Publicum gleichfalls ihre Erfahrungen mitzutheilen, und ein bisher nur noch ganz schwach angepflügtes Feld vollends anbauen zu helfen.

Geschrieben den 1sten December 1798.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erster Abschnitt.

Von der Zeichenkunst . . . Seite 1

I. Von der Crayon-Zeichnung . . . 1

A. Zeichenmaterialien und andere Bedürfnisse des Zeichners . . . 3

1. Papier . . . 3
2. Pergament . . . 6
3. Elfenbein . . . 8
4. Reißbret . . . 10
5. Kohle . . . 12
6. Bleystift . . . 14
7. Röthel oder Rothstein . . . 15
8. Schwarze Kreide . . . 15
9. Weiße Kreide . . . 16
10. Gummi elasticum . . . 18
11. Die Reißfeder . . . 19
12. Das Lineal . . . 20
13. Der Zirkel . . . 21
14. Der Linienzieher . . . 21

B. Art

B. Art zu copiiren, und besonders zu entwerfen . . Seite 22

C. Einige Nothbehelfe für Personen, welche noch nicht aus freyer Hand zeichnen können . . 29

D. Wie man nach der Natur zeichnet . 31

1. Zeichnung des Porträts . 31
2. Zeichnung ganzer Figuren . 34
3. Zeichnung der Landschaften . 35

E. Vom Auszeichnen mit Zeichenstiften . 41

1. Vom Schattieren mit Rothstein . 42
   a. Greniren . . 42
   b. Wischen oder Verreiben . 43
   c. Schraffieren . . 44
2. Mit schwarzer Kreide . . 46
3. Mit beyden Crayons . . 47
4. Mit Reißbley . . 48
5. Mit dem Silberstifte . . 48

II. Von der Tuschzeichnung . . 49

A. Bedürfnisse zum Tuschen . . 49

1. Tusche . . 49
2. Pinsel . . 53
3. Tusch-Schalen . . 55

B. Von dem Tuschen der Landschaften . 56

1. Vorübungen . . 56
2. Bestandtheile der Landschaft . 61
   a. Gebäude . . 61
   b. Brücken und Steege . 68
   c. Entfernte Dorfschaften . 70
   d. Felsen . . 71
   e. Erdboden, oder Erdterrassen . 73
   f. Bäume . . 77
   g. Wasser . . 85
   h. Staffirung . . 86
   i. Andere Gegenstände . 88
3. Austuschung einer ganzen Landschaft . 88

C. Vom Tuschen der Porträte . 92

1. Auf Papier . . 92
2. Auf Pergament . . 99

D. Gan-

D. Ganze Figuren und historische Vorstellungen ... Seite 102

Zweyter Abschnitt.

Von der Wassermahlerey ... 106
I. Bedürfnisse des Wassermahlers ... 106
A. Die Palette ... 107
B. Farben ... 108
C. Kenntniß dieser Farben ... 109
1. Neapolitanisches Gelb ... 110
2. Beergelb ... 111
3. Gummi-Gutta ... 112
4. Rauschgelb ... 112
5. Hellocker ... 113
6. Dunkelocker ... 113
7. Gebrannter Hellocker ... 114
8. Gebrannter Dunkelocker ... 114
9. Umbra ... 115
10. Köllnische Erde ... 115
11. Bister ... 116
12. Nußbraun ... 116
13. Zinnober ... 116
14. Chinesisches Roth ... 117
15. Karmin ... 117
16. Cochenille ... 117
17. Fernambuck ... 119
18. Wienerlack ... 119
19. Drachenblut ... 120
20. Englisches Roth ... 120
21. Bergblau ... 120
22. Ultramarin ... 121
23. Berlinerblau ... 122
24. Indigo ... 125
25. Lackmuß ... 129
26 Blasengrün ... 130
27. Liliengrün ... 131
28. Berggrün ... 132
29. Schwarz ... 132
30. Venetianisches Bleyweiß, Kremser und Spanisches-Weiß rc. ... 133

D. Far-

D. Farben-Reibgeräthe . Seite 135
1. Der Reibstein . . 136
2. Der Oberläufer . . 136
3. Der Spatel . . 137
4. Gummiwasser . . 138
E. Wie die Farben abgerieben werden . 139
II. Landschaftmahlerey nach Aberlischer Manier 145
A. Von dem Aufzeichnen der Landschaften . 150
B. Antuschen der Schatten . 152
C. Colorirung der Landschaft . 153
1. Die Luft . . 153
2. Die Ferne . . 155
3. Der Boden auf den Mittelgründen . 157
4. Die Gebäude auf den Mittelgründen . 160
5. Felsen auf den Mittelgründen . 162
6. Gebirge auf den Mittelgründen . 164
7. Das Wasser . . 167
8. Die Bäume . . 168
9. Andere Gegenstände. . . 170
D. Ist es nöthig die Farben mit Weiß zu versetzen? . . 172
E. Mittel den Glanz und die Stärke der Farben zu erhöhen . . 174
F. Laßiren und Mischen der Farben . 174
III. Landschaftmahlerey in Gouache . 193
A. Papier und Pergament zur Gouache-Mahlerey . . 194
B. Aufzeichnung der Landschaft, und Behandlung der Umrisse . 195
C. Colorirung der Landschaft . 195
1. Die Luft . . 195
2. Die Ferne . . 199
3. Der Boden auf den Mittelgründen . 200
4. Gebäude auf den Mittelgründen . 202
5. Felsen auf den Mittelgründen . 204
6. Gebirge auf den Mittelgründen . 206
7. Das Wasser . . 208
8. Die Bäume . . 209
9. Gegenstände im Vorgrunde . 212

V. Mi-

IV. Miniatur-Mahlerey ; Seite 217
A. Von der Porträtmahlerey in Miniatur ; 219
1. Aufzeichnung ; ; 219
2. Fixiren der Umrisse ; ; 222
3. Das schicklichste Licht ; ; 223
4. Erste Anlage mit Blau ; 224
5. Anlage der Fleischfarbe im Lichte ; 226
6. Anlage der ganzen Schatten ; 228
7. Anlage der Haare ; ; 228
8. Anlage des Gewandes und des Grundes 230
9. Weitere Ausarbeitung des Gesichtes ; 231
10. Hals und Hände ; ; 236
11. Gewänder ; ; 236
a. Laireßens Regeln über das Colorit der Gewänder und der Gründe: Welche Farben sich am besten zusammen schicken ; ; 244
b. In welcher Manier die Draperie bey Miniaturgemählden gemahlt wird ; ; 247
c. Gouache Draperien ; 248
d. Gewaschene oder mit Farben getuschte Draperien ; 250
e. Punktirte Draperien ; 252
f. Noch einige besondere Bemerkungen über das Arbeiten auf Elfenbein ; 254
g. Colorit der Gewänder ; 254
h. Zinnoberrothes Gewand ; 255
i. Lackrothes Gewand ; 256
k. Chinesischrothes Gewand ; 256
l. Karminrothes Gewand ; 257
m. Violette Gewänder ; 257
n. Mineralgrüne Gewänder ; 258
o. Apfelgrünes Gewand ; 259
p. Grasgrünes Gewand ; 259
q. Blaue Gewänder ; 259
r. Gelbe Gewänder ; 260
s. Braune Gewänder ; 261
t. Fleischfarbene Gewänder ; 261
u. Blauschielende oder schillernde Gewänder ; ; 261
v. Violette ins Gelbe spielende Gewänder ; ; 262
w. Wäsche ; ; 262

x. Flor, Musselin Seite 262
y. Spitzen : : 263
z. Pelzwerk : : 264
12. Beywerke : : 264
a. Gold und Silberarbeit : 264
b. Kupfer-Gefäße : : 265
c. Stahl : : 265
d. Feuer und Rauch : 266
13. Von den Gründen : : 266
a. Manier in welcher die Gründe gemahlt werden können : 269
b. Grundsätze in Behandlung der Gründe : : 269
c. Grünliche Gründe : 270
d. Bläuliche Gründe : : 271
e. Braune Gründe : : 271
14. Vermischte Bemerkungen : 272
a. Reinlichkeit : 272
b. Prüfung der Mahlerey : 274
c. Urtheil Anderer : 274
d. Zusammenstimmung, Ausdruck, Leben : : 276
e. Bilder in Ruhe und in Bewegung : 279
f. Noch einige practische Regeln und Rathschläge : : 280
B. Historische Gegenstände : : 283
V. Etwas von der Leimmahlerey : 283
VI. Beschluß : : : 290

Er-

Erster Abschnitt.

Von der Zeichenkunst.

I. Von der Crayon Zeichnung.

Mahlerey, wenn man nicht die bloße Kunst zu Illuminiren darunter versteht, läßt sich ohne Zeichnung nicht denken. Diese ist die erste Grundlage der Mahlerey und der bildenden Künste überhaupt. Ohne sie wäre der Mahler ein bloßer Anstreicher, ein Tüncher, der mit seinen Farben nur Flächen glatt überziehen könnte. Die Zeichnung gibt den Körpern ihre Form, die Mahlerey beschäftigt sich mit ihrer Farbe: Nun läßt sich aber ein Körper leichter ohne Farbe als ohne bestimmte Form denken. Hieraus erhellt, daß die Zeichenkunst wohl der Mahlerey, nicht aber die Mahlerey der Zeichenkunst entbehren kann.

Jeder Liebhaber, der sich Fertigkeiten im Mahlen erwerben will, muß sich daher gefallen lassen, mit der Zeichnung anzufangen, sonst darf er nie hoffen, etwas mehr als ein gemeiner Illuministe zu wer-

werden. Selbst wenn die Hauptumrisse schon bestimmt sind, so ist das Auftragen der Farben, oder das Ausarbeiten eine beständige Zeichnung, und wer sich vorstellt, daß es mit dem bloßen Hinstreichen der Farbe gethan ist, der hat keinen Begriff von der eigentlichen und wahren Mahlerey. Mahlt man Fleisch, so muß der Pinsel dem Zug der Muskeln folgen; beschäftigt man sich mit Gewändern, so richtet sich der Pinselstrich nach den Faltenwurfe; in Landschaften erfordert der Baumschlag, der Boden, das Wasser, jeder neue Gegenstand eine neue Art von Pinselzeichnung, und nur beym ersten Untermahlen ist ein flacher Auftrag der Farbe genug. Diesen könnte man allenfalls von einem Tüncher machen lassen; zum Ausarbeiten aber gehört ein Mahler, das heißt ein Zeichner mit Farben.

Die Zeichenkunst ist also die erste Stuffe, welche ein angehender Mahler zu betreten hat. Die zweyte ist die Kunst zu tuschen. Durch jene erlangt man die Fertigkeit mit Zeichenstiften die Form der Körper zu bestimmen; durch diese, sie mit dem Pinsel zu bearbeiten, und jedem Gegenstand der ihm eigenen Charakter zu geben. Den Pinsel muß man schon bis zu einem gewissen Grad in seiner Gewalt haben, ehe man es wagen darf, ihn in Farben zu tauchen. Die Tuschkunst macht also den Uebergang von der Zeichnung zur Mahlerey. — Diesen Weg wollen wir auch hier befolgen.

Ich habe mir vorgenommen in diesem Werkchen vorzüglich auf solche Liebhaber Bedacht zu nehmen, die

die bey einer warmen Liebe für die Kunst keine Gelegenheit haben, sich von einem Künstler unterrichten zu lassen, sondern ganz ihrem eigenen Fleiß und Nachsinnen überlassen sind. Ich werde daher Manches erwähnen müssen, was für Andre nicht mehr neu ist, und ihnen sogar überflüßig scheinen könnte. Allein ich weiß aus eigener Erfahrung, daß in dergleichen Sachen zu viel ungleich besser ist als zu wenig, und will mich daher lieber auf jene Seite neigen.

Wir unterhalten uns vordersamst von den Bedürfnissen des Zeichners.

A. Zeichenmaterialien und andere Bedürfnisse des Zeichners.

1. Papier.

Der Zeichner hat theils weißes theils gefärbtes Papier nöthig. Letzteres gebraucht er besonders zur Zeichnung mit schwarzer Kreide, wenn die Lichter nicht ausgespart, sondern mit weißer Kreide aufgehöhet werden sollen. Es lassen sich aber auch mit Tusche recht artige Zeichnungen auf gefärbtes Papier nach Art der Kameen machen.

Wir wollen die verschiedenen Hauptsorten des Papiers nach ihren Eigenschaften kennen lernen.

Das schönste Papier zum Zeichnen ist unstreitig das englische Velin-Papier. Es ist dasselbe glatt

und dicht wie Pergament, und wenn man es gegen das Licht hält, so entdeckt man keine Rippen oder Narben, wie in den holländischen und andern Papiersorten, weswegen es auch in Crayonzeichnungen die Stifte nicht so stark angreift, und in Pinselzeichnungen und Mahlereyen weniger Ungleichheiten veranlaßt. Es hat aber mit dem Pergament auch diese unangenehme Eigenschaft gemein, daß es die Farbe sehr schnell einzieht, und wenig Zeit zum Verwaschen läßt. Dieses englische Velin-Papier ist zu der feinsten Arbeit zu gebrauchen. Es wird dasselbe auch in der Schweitz nachgemacht, aber in weit geringerer Güte. Auch in dem ächt englischen ist nach Verschiedenheit der Fabriken oft ein merklicher Unterschied wahrzunehmen. — Oft hat diese Gattung Papier, gleich anderen, den fatalen Fehler, daß es durchschlägt. Man muß daher, vor dem Einkauf, es mit der Zunge benetzen, dringt hier die Feuchtigkeit nicht durch, so ist es gut. Hat man unglücklicher Weise schon fliessendes Papier eingekauft, so bleibt nichts übrig, als es auf der linken Seite verschiedene Mahle mit Planierwasser zu überstreichen; man muß es aber nicht allzu naß machen, weil es sonst durchschlägt und Flecken macht.

Das holländische Zeichenpapier ist ebenfalls dick wie Pergament; je dicker es aber ist, desto stärker ist auch das Korn oder die Rippen. Es ist, so wie das Velin-Papier sehr gut zu gewischten Röthelzeichnungen; zum Schraffieren ist es aber nicht sehr brauchbar, denn die Zeichenstifte werden durch das starke

Korn

Korn zu sehr angegriffen, und dadurch entsteht schmutzige Arbeit. Es dringt auch die Spitze des Crayons, wenn sie nur ein wenig stumpf ist, nicht ganz in die Vertiefungen des Korns, und folglich bleibt die Farbe nur an der obersten Fläche der Papierrippen hangen, und die tiefer liegenden Theile bleiben weiß, welches häßlich aussieht. Auch zu feiner punktirter oder schraffierter Tuscharbeit oder Mahlerey taugt das holländische Papier wenig. Denn wenn man ein solches Gemählde mit dem höchsten Fleiß glaubt ausgeführt zu haben, und man betrachtet es unter einem andern Lichte, als unter dem es gemahlt worden ist, so erscheint es voller Narben, und so entstellt, daß man es nicht mehr für dieselbe Arbeit erkennt. Zum Tuschen aber und zu der Mahlerey in Aberlischer Manier ist das holländische Papier vortreflich und seiner Festigkeit wegen den Velin-Papier einiger Maßen vorzuziehen. Zu bemerken ist hierbey noch, daß am holländischen Papier, welches man in Bogen zusammen gelegt kauft, die äussere Seite die glatte zu seyn pflegt. Die innere ist viel rauher; auf diese muß man nie zeichnen oder mahlen. Man muß auch das holländische Zeichenpapier nicht mit dem Briefpapier verwechseln, welches sehr dünn ist.

Das gemeine Schreibpapier, wenn man etwas starke und recht weiße Sorten wählt, ist zu schraffieren Zeichnungen am brauchbarsten; zu verriebenen, (oder gewischten) ist aber das englische und schweizer Velin- ingleichen das holländische Zeichenpapier

 besser.

besser. Zum Tuschen und Mahlen ist unser deutsches Schreibpapier nicht wohl zu gebrauchen, denn es ist zu dünne und der Leim scheint sich mit den Farben nicht recht zu vertragen.

Unser bekanntes blaues Concept-Papier ist sehr tauglich zu Zeichnungen mit schwarz und weißer Kreide. Die Papierfarbe stellt da die Mitteltinten vor, auf welche die Schatten mit schwarzer und die Lichter mit weißer Kreide aufgesetzt werden. Oft überzieht man aber vorher das blaue Papier mit einer dünnen Brühe aus abgekochtem Glanzruße, wodurch die blaue Farbe des Papiers einen grau-grünlichen sehr angenehmen Ton bekommt. Manche Mahler hängen auch das weiße Papier in den Kamin und räuchern es so lange, bis es ganz bräunlich ist. Man kann dem weißen Papier auch mit Tusche einen Anstrich geben; es muß aber, wenn es gut werden soll, zwey Mahl übergangen werden, und folglich muß man die Farbe sehr blaß anrühren: denn je öfter man das Papier überstreicht, desto dunkler wird es. Je dunkler aber das Papier ist, desto schwerer ist die Aufsetzung und Vertreibung der Lichter.

2. Pergament.

Es gibt viererley Hauptsorten Pergament für den Mahler. Zur Miniatur-Mahlerey braucht er Kalbpergament, welches entweder mit oder ohne Kalch zubereitet ist. Die letztere Gattung ohne Kalch ist etwas rauh, und nicht vollkommen weiß, sondern

fällt

fällt etwas ins gelbliche. Es ist beynahe durchsichtig, und deswegen ist es nöthig, daß, wenn man es, wie unten gelehrt werden wird, auf das Reißbret aufspannt, man ein weißes Blatt Papier unterlege. Ein gleiches muß geschehen, wenn man die Mahlerey in einen Rahmen fassen läßt, denn sonst schimmert der gelbe Holzgrund durch und verdirbt das Colorit. Beym Aufspannen muß das Pergament angefeuchtet werden, damit es sich vollkommen gleich ausdehne; diese rauche Sorte muß man aber nicht allzunaß machen, sonst bekommt es gelbe Flecken. Oft sind dergleichen Flecken auch schon in der Haut, wenn man sie kauft. Dieß ist ein Fehler und man muß sich vor dergleichen Häuten hüten. Bekommt man aber demungeachtet eine, so benutzt man sie nur zur Mahlerey in so weit sie rein ist; die fleckichten Stellen legt man bey Seite. Dieses kalchlose Pergament kann auch zum Tuschen gebraucht werden.

Die andere Sorte Miniatur-Pergament hat Kalch; er ist aber ganz dünne aufgetragen. In Frankreich macht man diese Gattung Pergament, welche man Velin nennt von blendender Weiße. Es ist ganz vortreflich zur Miniaturmahlerey und dient auch besser als anderes zum Tuschen. Auch lassen sich mit Röthel in schraffierter Manier vortrefliche Zeichnungen darauf machen: zu gewischten Röthelzeichnungen ist es aber unbrauchbar. Man macht diese Art Kalbpergament auch häufig in Deutschland besonders in Augspurg und Nürnberg, obgleich von

geringerer Güte als in Frankreich. Es ist um ein merkliches theurer als das Schafpergament.

Das Schafpergament ist nicht gut zum Tuschen; es wird alles was man darauf macht ungleich und bekommt eine unangenehme Farbe. Sehr brauchbar aber ist es zur Guasche-Mahlerey, nähmlich zur Mahlerey mit dicken Gummi-Wasserfarben. Es unterscheidet sich von dem Kalbpergament dadurch, daß es dicker, und der Kalch derber aufgetragen ist.

Die dickste Sorte dieses Kalbpergamentes gebraucht man zu Zeichnungen mit dem Silberstift. Man schneidet sonst aus diesen Häuten die Rechenhäute und Schreibtafeln.

Zu gewischten Röthelzeichnungen, und zu Pastellmahlereyen, braucht man wieder eine besondere Gattung Kalbpergament, welche auf der einen Seite ganz rauch und faßericht ist. Man verlangt es unter den Nahmen das Pastellpergaments. Der Röthel und andere trockene Farben lassen sich auf demselben sehr gut verwischen, und erstere bekommt darauf eine sehr lebhaft-rothe Farbe. Die Gründe werden ganz vorzüglich dunkel und vollkommen gleich, denn es bleiben sehr viele Farbtheilchen auf der rauhen Fläche hangen.

3. Elfenbein.

Das Elfenbein dient zwar nicht zu Crayon-Zeichnungen; es ist aber vortreflich zu der Miniaturmahlerey, welche auf demselben eine Glätte, Sanftheit

und

und Frische erlangt, die man ihr auf Pergament nicht zu geben vermag. Es ist schwer in Deutschland gutes Elfenbein zur Mahlerey zu bekommen; in Frankreich aber und besonders in Paris verkauft man es in Blättern, die so dünne ja noch dünner und viel durchsichtiger sind als Pergament. Von dieser Sorte muß man zu erhalten suchen. Ehe man aber darauf mahlen kann, erfordert es noch gewisse Zubereitungen über welche ich noch ein Wort zu sagen habe. Es wird nähmlich erst auf das Reißbret ein Stück starkes weißes Papier geleimt, das grösser ist als das Stückchen Elfenbein auf welches man arbeiten will. Auf dieses Papier, welches aber bloß an den Rand aufgezogen seyn muß, wird das Elfenbein auch an dem Rande mit Gummi aufgeleimt, und dann mit calcinirtem und gestoßenem Bimsstein und Wasser so lange abgeschliffen, bis es ganz glatt ist. Am Ende überreibt man es auch noch mit os sepiae. Dadurch wird dasselbe von allen Ritzen gereinigt, welche die Säge darauf zurück gelassen hatte, und zugleich wird es etwas matt und desto geneigter gemacht, die Farbe anzunehmen. — Wenn man keine Gelegenheit hat, das Elfenbein schon in Blätter getheilt bey den Kaufleuten zu bekommen, so muß man sich dasselbe bey den Kammmachern schneiden lassen. — Das schönste Elfenbein zur Miniaturmahlerey ist dasjenige, welches etwas in das Grünliche fällt und wenig Adern hat. — Man findet auch gewöhnlich auf den Frankfurther und

Leipziger Messen französisches Blatt Elfenbein zur Miniatur.

4. Das Reißbret.

Alles Papier und Pergament, auf welches man naß zu arbeiten gedenkt, muß vorher auf ein Reißbret aufgespannt werden. Bey dem Pergament ist diese Vorsicht auch bey bloßen Crayon-Zeichnungen nöthig, weil es sonst sich unaufhörlich zusammen rollen und die Arbeit erschweren und verderben würde. Auf dem trockenen Weg thut dieß das Papier zwar nicht; sobald man es aber mit Tusche oder andern nassen Farben berührt, so läuft es an solchen Orten auf und bleibt runzlicht, wenn es wieder trocknet. Hat man eine Zeit lang auf solches unausgespanntes Papier gemahlt und man kehrt es um, so wird man statt einer glatten Fläche eine Menge kleiner Berge und Thäler antreffen, welche im Arbeiten mancherley Unannehmlichkeiten veranlassen, denen man durch die Ausspannung des Papiers auf ein Reißbret ausweichen kann. Denn da hier das an dem Rande aufgeleimte Papier nicht nachgeben kann, so können auch keine Runzeln entstehen, und so wie ein mit Farbe befeuchteter Ort austrocknet, wird er wieder so glatt als vorher. — Gemeiniglich läßt man sich Reißblätter von verschiedener Größe machen. Das kleinste, welches ich besitze, ist einen Fuß breit und zehen Zoll hoch; mein größtes aber ist 19 Zoll breit und 21 Zoll hoch. Man gibt diesen Reißbretern ei-

ne Pultförmige Gestalt. S. Tab. I. fig. 1. und 2. Die kleinern fig. 1. läßt man oben bey a einen Zoll, unten bey b aber einen halben Zoll dick machen; die größern fig. 2. bekommen aber oben eine Querleiste c, die einen und einen halben Zoll hoch seyn kann. Und damit sich das Bret nicht werfe oder krumm ziehe, läßt man bey d und e noch zwey besondere flache Querleisten anbringen. Diese Zeichenbreter werden am besten von Linden oder Buchenholz gemacht. Auch weiches Holz thut dazu gut nur kein eichenes muß man nehmen, weil es braune Flecken auf das Papier macht, wenn es naß wird. Man hat auch darauf zu sehen, daß das Holz gut ausgetrocknet sey, weil sich sonst die Feuchtigkeit in das Papier zieht, und es hindert, sich auszuspannen. Das weiche Holz zieht bey nassen Wetter oder in feuchten Zimmern gerne an, das Buchen und Lindenholz verdient in dieser Rücksicht den Vorzug.

Wenn man nun Papier oder Pergament auf das Reißbret aufspannen will, so nimmt man aufgelößtes arabisches Gummi, von der Stärke eines dickgekochten Leims, und bestreicht damit das Papier an den vier Seiten ungefähr anderthalb Linien breit. Vorher aber benezt man es auf der linken Seite etwas derb mit einem in reines Wasser eingetunkten Schwamm, trocknet es jedoch an dem Rande, wo man es mit Gummi zu bestreichen hat, mit einem Tuch wieder ab, weil das Gummi sonst nicht haften würde. Jezt legt man das Papier mehr gegen die

lin-

linke Seite als in die Mitte des Reißbretes, damit die rechte Hand Platz behält, sich auf dem Brete frey zu bewegen. Um es nicht zu beschmutzen bedeckt man es mit einem reinen Blatte weißen Papiers, und streicht es an dem Rande mit einem Falzbeine so lange an, bis das Gummi vollkommen angezogen hat. — Anstatt des arabischen Gummi kann man auch Stärkkleister gebrauchen, welcher sehr fest klebt, wenn er die gehörige Dicke hat.

Es ist gut wenn man seine Reißbreter vollkommen winkelrecht machen läßt, damit man erforderlichen Falles das Anschlag Lineal damit gebrauchen kann. Dieses Anschlag Lineal ist eigentlich nichts als ein Winkelmaß, durch welches man durch bloßes Anlegen an das Reißbret Perpendicular- und Horizontal- Linien ziehen kann. Jeder Tischler weiß schon wie selbige beschaffen seyn müssen; auf Tab. I. fig. 3. gebe ich aber auch eine Abbildung davon. Der Theil a wird an das Reißbret angelegt und mit b werden die Linien gezogen.

5. Kohle.

Man bedient sich der Kohle in der Zeichenkunst gerne zum Entwerfen, theils weil sie leicht wieder zu verlöschen ist, theils weil sie eine leichte und kühne Hand macht. Allein nicht jede Art Kohle ist hierzu tauglich; sondern nur solche die aus gewissen feinen Hölzern auf folgende Art gebrannt worden sind.

Man

Man schneidet nähmlich diese Hölzer, welche entweder Weiden oder Pfaffenhütchen oder Weinstöcke oder Erlenholz seyn können, in runde Stäbchen von der Dicke einer starken Federspuhle, und wirft sie in einen Topf, den man mit einer Stürze bedeckt, und ringsum mit Leimen *) wohl verschmiert, damit der Luft nicht der mindeste Zugang offen bleibe. Den Leimen läßt man so vollkommen austrocknen, und wenn man glaubt, daß er durchaus keine Feuchtigkeit mehr enthält, stellt man den Topf erst auf schwache Kohlen und dann in eine immer heftigere Glut, so lange bis er ganz glühend ist. Man nimmt ihn dann vom Feuer und läßt ihn erkalten. Wenn die Kohlen gut gerathen sind, so werden nirgends Sprünge sichtbar seyn, und sie werden in der Hand klingen wie Silber.

Es ist hierbey noch zu bemerken, daß bloße Weiden, Erlen oder andere Ruthen, wenn man sie so wie sind zu Kohlen brennen wollte, nicht gut thun würden. Hieran ist erstlich die Rinde Schuld, mit der sie umgeben sind, und zweytens das Mark in der Mitte, welches im Feuer herausbrennt und ein Löchelchen hinterläßt, das beständig am Spitzen hindert. Wollte man aber doch, der Kürze wegen, solche Zweige gebrauchen, so müßten sie geschält und gespalten werden.

Am besten gerathen die Kohlen, wenn man das Holz in einen frisch gemachten Topf, der noch naß ist,

*) Thon ist nicht so gut.

ist, wirft, denselben oben zusammenklebt, ihn gut austrocknen und zu seiner Zeit mit den andern Töpfen von dem Häfner brennen läßt. Der Topf und das Holz muß aber vollkommen trocken seyn, weil letzterer sonst zerspringt. — Reißkohlen kauft man schon ganz gebrannt in Nürnberg in der Lehnerischen Specerey-Handlung.

6. Bleystifte.

Wir haben in Deutschland eben keinen Mangel an Reißbley, die guten Gattungen sind aber doch selten. Wenn man Bleystifte einkauft, so muß man zusehen, ob das Korn fein und glänzend ist, und ob sie sich gut spitzen lassen ohne zu brechen. Auf das äussere Ansehen darf man dabey nicht gehen, denn sie sind oft sehr schön polirt und gleichwohl unbrauchbar. Also anschneiden muß man sie, nur zwar, weil öfters Betrug vorgeht, nicht vorne, sondern in der Mitte. Halten sie hier das Spitzen, sehen sie auf dem Schnitt schön, fein und glänzend, und gleicht das, was man abschneidet, nicht einem Pulver, sondern ordentlichen Spänen, so kann man so ziemlich gewiß seyn, daß man gute Waare bekommt. Zu noch grösserer Vorsicht kann man die Bleystifte auf dem Nagel des Daumens probiren; lassen sie hier fahren und haben auch die übrigen angegebenen Eigenschaften so sind sie fein und gut.

7. Röthel oder Rothstein.

Der Röthel ist das gewöhnlichste Material, dessen man sich zum Zeichnen bedient. Man findet ihn gemeiniglich schon geschnitten in allen guten Farbhandlungen und namentlich sind sie in der Ettlingischen Handlung in Frankfurth am Mayn, ingleichen bey dem Bleystiftsfabricanten Höhn in Nürnberg im Steinbühl zu haben; im Nothfall kann man sich aber auch aus jedem Stücke Zimmermanns-Röthel seine Farbstifte schneiden, nur muß man darauf sehen, daß das Korn fein sey, daß im Spitzen keine Bröckchen abspringen, daß er nicht in das Papier einschneide und unter dem Zeichnen nicht breche. Der ganz gute vollkommen milde Röthel, der doch nicht bricht, ist freylich etwas selten, er ist aber doch viel leichter zu finden als gute schwarze Kreide. Man hat bey dem Rothstein auch dahin zu sehen, daß er keine gelbe Ziegelfarbe habe, sondern schon schön dunkelroth sey.

8. Schwarze Kreide.

Die gute schwarze Kreide ist eine wahre Seltenheit. Diejenige, welche man in den Farbhandlungen antrift, ist gemeiniglich entweder so weich, daß sie an feuchten Orten zerfließt, oder so hart, daß sie Löcher in das Papier einschneidet. — Die gute Sorte schneidet sich ganz mild, hält gut die Spitze und

bricht

bricht nicht unter dem Zeichnen. Ein nothwendiges Erforderniß an der schwarzen Kreide ist auch die Farbe; denn wenn sie nicht recht schwarz ist, sondern mehr ins Silberfarbene fallt, so kann man die stärksten Schatten nicht heraus bringen und die Zeichnung bleibt matt. In der Ettlingischen Specerey Handlung zu Frankfurth am Mayn bekommt man vortrefliche schwarze Kreide geschnitten das Pfund für zwey Gulden.

9. Weiße Kreide.

Die weiße venetianische Zeichenkreide, wenn man sie bekommen kann, ist zum Zeichnen auf gefärbtes Papier jeder andern Kreide vorzuziehen, denn sie ist hart und doch zugleich äusserst mild; auch hat sie keine grelle sondern eine etwas ins Geibliche fallende weiße Farbe. Unter ihrem Nahmen verkauft man bisweilen den sogenannten Speckstein, welcher ihr sehr ähnlich sieht, aber die unangenehme Eigenschaft hat, daß er glänzende Striche macht und nicht deckt. Man kann deswegen die höchsten Lichter nicht damit in ihrer vollen Stärke herausbringen. Ueberdem läßt sich der Speckstein auch nicht mit anderer Kreide überarbeiten, weil er zu fett ist: es haftet kein anderer Zeichenstift an einem Orte, der mit Speckstein berührt worden ist. Indessen bin ich doch noch immer überzeugt, daß die venetianische Zeichenkreide nichts anders, als eine magere Art Speckstein ist, und daß, wenn man dem unsrigen sein fettes Wesen

be-

benehmen könnte, er ihr an Güte gleich kommen würde. Ich habe in dieser Absicht schon mancherley Versuche angestellt, die aber alle unglücklich abgelaufen sind. Ich glaubte besonders, daß das Feuer leicht diese Fettigkeit verzehren würde; der Stein wurde aber so hart, daß er nicht mehr zu gebrauchen war. In diesem Augenblick mache ich noch eine Probe mit starker kaustischer Lauge, wie sie die Seifensieder gebrauchen, und welche wahrscheinlich die fetten Theile auflösen wird, wenn sie von der übrigen Masse trennbar sind *).

In Ermangelung der venetianischen weißen Kreide kann man sich welche aus köllnischer Steinkreide machen, welche man zu gleichen Theilen mit weißen Bolus vermischt. Der Bolus ist etwas grau; er dämpft daher das allzu blendende Weiß der Steinkreide, und macht sie brauchbarer zu den Halbschatten. Man kann sich aber noch besser zweyerley Kreide, die eine von Bolus die andere von köllnischer Kreide machen und letztere bloß zu den hellsten Lichtern gebrauchen. Beyde Sorten werden auf folgende Art zubereitet. Man stößt sie nähmlich und weicht sie in Wasser ein, bis sie ganz aufgelöset sind. Denn rührt man sie gut unter einander und läßt sie nur einen Augenblick ruhen, bis die gröbsten Theile zu Boden gefallen sind; hierauf gießt man das übrige

schnell

*) Auch dieser Versuch ist fehlgeschlagen. Vielleicht sind andere, die vertrauter als ich mit der Chemie sind, auch glücklicher.

schnell ab und läßt es ebenfalls setzen. Nach einer halben Stunde wird man das helle Wasser darauf finden, welches man ablaufen läßt. Den Satz reibt man, wenn man die Kreide recht fein haben will, auf einem Reibstein, oder man läßt ihn auf Fließpapier bis zur Dicke eines starken Teiches abtrocknen und macht sodann Wolgern daraus.

Die Zeichenkreide, welche man auf diese Art erhält, wird aber etwas weich seyn. Will man sie fester haben, so darf man unter die Masse nur etwas Tragakant in Wasser aufgelöset, oder fein pulverisirten Töpferthon mischen. Letzterer wird aber das Weiß etwas grau machen, welches jedoch wenig zu bedeuten hat.

10. Gummi elasticum.

Man braucht das Gummi elasticum zum Verlöschen des Bleystiftes. Man bekommt dasselbe in allen Apothecken in grösseren und kleineren Stücken, wie man es verlangt. Beym Einkauf hat man darauf zu sehen, daß es etwas dick sey, denn auf dem Schnitt ist es am brauchbarsten zum Ausreiben. Ist es zu hart, so darf man es nur hinter einen warmen Ofen legen, wo es in einigen Minuten ganz weich und gelind werden wird. In großer Hitze schmelzt es ganz. Wenn es durch vieles Reiben auf dem Schnitte schwarz und faßricht geworden ist, so beschneidet man es ein wenig mit einer Scheere, dadurch wird es wieder brauchbar, wie vorher.

So gut aber das elastische Gummi zum Ausreiben des Reißbleyes ist, so wenig taugt es doch zum Röthel. Man beschmutzt damit das Papier; und da von der rothen Farbe an den Gummi selbst viel hangen bleibt, so wird auch dieses zu anderem Gebrauch damit verdorben. Der Rothstein läßt sich überhaupt nicht gut verlöschen ohne eine Zeichnung mehr oder weniger zu verderben; ist man aber doch in dieser fatalen Nothwendigkeit, so ist eine neugebackene Semmel oder altgebackenes schwarzes Brot das Beste was man dazu nehmen kann. Milch- und Eyerbrot macht Flecken. Das Abreiben muß sehr sanft und ohne Drücken geschehen, sonst wird das Brot teigicht und es bleibt öfters ein Theil davon auf dem Papier hangen.

Zum Verlöschen der Kohle ist auch das Brot sehr dienlich; noch besser aber ist die rauhe Seite der Frauenzimmer Handschuhe.

II. Die Reißfeder.

Man versteht unter der Reißfeder eine Röhre von Messing oder Stahl, in welche die Zeichenstifte gesteckt und durch Hülfe eines Ringes, den man hin und herschieben kann, festgehalten werden. Auf der ersten Tafel fig. 5. ist eine abgebildet. Man findet die Reißfedern gemeiniglich bey den Italiänern und solchen Kaufleuten, die mit kurzen Waaren handeln; auch die Eisen- und Messinghändler führen sie bisweilen; sie sind aber selten gut. Wenn eine Reißfeder brauch-

bar seyn soll, so muß sie breite starke Ringe haben, wie bey A, damit sie nicht nachgeben und die Zeichenstifte unverrückt fest halten; sind diese Ringe nur aus starken Drath gemacht, und also sehr schmal, wie bey B so taugen sie nichts Die Reißfeder, deren ich mich bediene, ist 7 Zoll lang und das Rohr hält im Durchschnitt einen Viertels Zoll. Allzudicke und schwere Reißfedern sind eben so unbequem, als allzudünne und leichte unbrauchbar sind.

12. Lineal.

Das Lineal gehört zwar nicht unter die Hauptbedürfnisse des Zeichners; er kann es aber doch in manchen Fällen nicht entbehren: es wird daher doch nöthig seyn, auch ein Wort über die Art zu sagen, wie man prüfen kann, ob ein Lineal gerade ist. Man hat hierzu verschiedene Mittel. Die erste Methode ist diese, daß man eine Linie zieht, das Papier, auf welches man sie gezogen hat, sodann umkehrt, und auch auf der andern Seite das Lineal anschlägt. Findet sich nun, daß die gezogene Linie in der Mitte weder aus noch eingebogen ist, so ist das Lineal gut und brauchbar. Man kann auch die Richtigkeit der Lineale mit einem Zwirnsfaden prüfen, welchen man an der Kante scharf ausspannt. Es zeigt sich durch denselben sogleich, ob das Lineal Ungleichheiten hat.

13. Der Zirkel.

Auch der Zirkel ist dem Zeichner nicht ganz unbrauchbar. Zwar darf er sich desselben nicht in dem Anfang seiner Entwürfe bedienen, am Ende ist er ihm aber desto nöthiger, um zu untersuchen, ob alle Theile ihre gehörigen Verhältnisse gegen einander haben, und das Auge sich nicht hier oder dort in der Beurtheilung der Größen geirrt hat. — Ein guter Zirkel muß genau an einander anliegende Spitzen haben, und sich ohne Mühe und in einem gleichen Zuge öfnen und zusammen drücken lassen. Der Zirkel ist auch dem Zeichner unentbehrlich, wenn runde Einfassungen zu machen sind, und öfters bedient man sich desselben auch zur Zeichnung der Ovale.

14. Der Linienzieher.

Es ist dieses Instrument auch bey den Mathematikern und solchen Künstlern, die sich mit geometrischen oder architectonischen Rissen beschäftigen, unter dem Nahmen der Reißfeder bekannt. Es besteht dasselbe aus zwey stählernen Schienen, die zusammen eine Spitze machen und sich mittelst eines Schräubchens weiter aus einander oder enger zusammen schrauben lassen, so, daß man feinere und gröbere Linien damit ziehen kann. Man sehe Tab. I. fig. 4. Die Tusche streicht man mit einem Pinsel zwischen die beyden Spitzen, welche man vorher ein wenig aus einander schraubt und mit der Zunge befeuch-

feuchtet, damit sie die Farbe desto williger anneh-men. — Wenn diese Instrumente gut seyn sollen, so müssen die Spitzen ganz gleich auf einander passen, und wenn man eine Linie damit zieht, so muß sie allenthalben gleich stark ausfallen, und es dürfen nicht auf der einen oder andern Seite weiße Einker-bungen bleiben. Um diese Unannehmlichkeiten zu verhüten, muß man aber auch nicht die Tusche zu stark anrühren, damit sie gehörig fließen kann. Hat man breite Linien zu ziehen, so thut man besser, wenn man sie aus mehreren schmalen zusammen setzt, denn, wenn man sie auf ein Mahl machen und in dieser Absicht der Linienzieher weit aus einander schrauben wollte, so könnte leicht die Tusche zu bald ausbleiben und durch das neue Ansetzen des Instruments ein merklicher und unangenehmer Absatz entstehen. — Wenn man den Linienzieher gebraucht hat, so muß man ihn sorgfältig abtrocknen, und ein Stückchen Fließpapier zwischen die Spitzen schrauben, damit sie nicht zusammen rosten.

B. Art zu copiiren, und besonders zu entwerfen.

Es ist nothwendig, daß man den ersten Anfang im Zeichnen mit einfachen Linien, dann erst mit regel-mäßigen und weiter hin mit unregelmäßigen mathe-matischen Figuren mache, denn diese Linien und Fi-guren sind nicht nur das Leichteste, was man im An-fang

fang wählen kann, sondern es beruht auf ihnen der ganze mechanische Theil der Zeichenkunst, und es gibt wenig Gegenstände in der Natur, welche man sich nicht unter irgend einem mathematischen Körper vorstellen könnte. Ist nicht jedes Haus eigentlich ein Würfel, auf welchem ein Triangel sitzt, der das Dach vorstellt? Gleicht nicht der Wipfel eines Baumes einer Kugel, und sein Namen einem Cylinder? Ist nicht eben dieses der Fall mit dem Kopfe des Menschen und der Thiere, die bald einer Kugel, bald einem Oval, bald einem Dreyeck gleichen? Ihre Füsse und Arme bilden indeß durch ihre Lage bald stumpfe, bald spitzige Winkel. Es ist dieses so gewiß, daß man ganze Figuren aus lauter Ringen zusammen setzen kann, welche man nur an den Umrissen zu einem Ganzen zu verbinden braucht. Man sehe auf Tab. I. die 6te und 7te Figur.

Zuerst also muß ein Anfänger gerade Linien ziehen lernen, und zwar sowohl senkrechte als wasserrechte und schräge (Perpendicular- Horizontal- und Diagonal-Linien;) dann bemüht er sich besonders richtige Quadrate zu entwerfen und hierauf schreitet er zu den Triangeln, Vielecken, Cirkelbogen, Ovalen.

Am wichtigsten ist für ihn das Quadrat, denn mit Hülfe desselben können ganze Figuren sehr leicht abgezeichnet werden. Ein Beyspiel davon gibt der Kopf auf Tab. II. fig. 1. Ich habe durch diesen Kopf vier Quer- oder Horizontal-Linien und drey senkrechte Linien gezogen, aus welchen sechs Quadra-

te entstanden sind. Will ich nun diesen Kopf copiiren, so ziehe ich zuerst diese sechs Quadrate, wie sie bey fig. 2. besonders zu sehen sind. Dann zeichne ich in das Quadrat a fig. 2, was auch bey der ersten Figur in derselben steht und auf das Quadrat b, was sich bey fig. 1. in demselben befindet. Eben so verfahre ich mit den übrigen Quadraten. Die Augenbraunen müssen auf der Linie c d und die Nase auf e f aufstehen. Diese Linien und Quadrate gewähren dem Anfänger eine große Leichtigkeit im Abzeichnen, denn sie erleichtern dem Auge die Uebersicht des Ganzen in seinen Theilen; und man kann nicht sagen, daß eine solche Zeichnung nicht mehr eine Zeichnung aus freyer Hand sey, denn sie wird ohne Zirkel und Lineal gemacht, obgleich diese beyden Instrumente zur Prüfung der Richtigkeit der Quadrate angewendet werden können. Man macht eigentlich aus grossen Stücken nur kleinere, warum sollte dieß nicht wenigstens für Anfänger erlaubt seyn? Um das Auge aber immer mehr und mehr zu üben, muß man nach und nach die Quadrate vergrößern und sie am Ende ganz weglassen. Man bemüht sich alsdenn die Perpendicular und Horizontallinien, die man nicht gezogen hat, sich nur lebhaft vorzustellen und alle Theile aufzusuchen, welche entweder über oder neben einander auf einer geraden Linie stehen. Diese vergleichende Methode muß man durchaus auch beym Zeichnen nach der Natur beobachten, weil man sonst nie deutliche Einsichten über die wechselseitige Lage der Gegenstände bekommen wird. Hierzu geben

ben aber die Quadrate, welche ich empfohlen habe, die natürlichste Anleitung.

Um das Auge früh an Richtigkeit zu gewöhnen, ist es rathsam seine Uebungen mit den Theilen des menschlichen Körpers zu gewöhnen: Denn diese Theile haben wir am öftesten vor Augen und folglich werden uns die Fehler, welche in der Abbildung derselben begangen werden, am lebhaftesten auffallen. Ein Mund, eine Nase, die zu groß, oder zu klein gerathen sind, werden viel schneller bemerkt werden als ein Blatt an einer Blume, welches nicht die gehörige Größe hat.

Wir wollen die Haupttheile des menschlichen Körpers durchgehen, um an einem jeden die Anwendung der empfohlenen Methode zu zeigen. Da aber meine Absicht nicht ist, ein Zeichenbuch zu liefern, so werde ich mich nur mit wenigen Beyspielen begnügen *).

Bey dem Mund fig. 3. dem Auge fig. 4. und der Nase fig. 5. ist es genug, wenn man nur eine Kreutzlinie a b und c d zieht, weil diese Theile von keinem großen Umfang sind, und nicht aus kleineren Theilen, wie z. B. ein ganzer Kopf, zusammen gesetzt

 sind.

*) Es wird zur nächsten Ostermesse 1799. ein Zeichenbuch nach dieser Methode unter dem Titel erscheinen: Neues Zeichenbuch nach guten Meistern in Röthelmanier. Es besteht dasselbe in 20. Blättern in groß Quart und wird für einen billigen Preis in allen guten Buchhandlungen zu haben seyn.

sind. Man fängt in der Copie mit diesen Kreuzlinien an, und ordnet die Züge der Hauptfigur in eben dem Verhältniß nach denselben, wie in dem Original. Die Mundwinkel e und f müssen also ein wenig über der Linie a b stehen; die Mitte des Mundes g steht aber dagegen unter der Linie.

Eben so verhält es sich mit dem Auge fig. 4. Der Augapfel wird von der Linie c d durchschnitten; die Linie a b durchschneidet dagegen die beyden Augenwinkel. Die Höhe des obern Augenliedes, über der Linie a b und die Entfernung des untern unter derselben merkt man sich durch Punkte an. Das übrige ist leicht genug. Mit der Nase fig. 5. verfährt man auf eben diese Weise; doch muß man dieselbe nicht gleich anfangs mit allen ihren Aussprüngen, sondern in lauter geraden Linien entwerfen. Man sehe Tab. III. fig. 2. Und diese Vorsicht beobachtet man überhaupt bey allen Entwürfen, denn hier kommt es bloß darauf an, jedem Theil seinen rechten Ort anzuweisen, und seine gehörige Größe zu geben. Erst denn, wenn alles im Ganzen richtig angeordnet ist, schreitet man zur Ausführung, und gibt den Linien ihre Schwingungen.

Von dem Kopf Tab. II. fig. 1. haben wir bereits geredet. Es wird also genug seyn, wenn ich hier noch erinnere, daß um die sechs Quadrate fig. 2. erst die eyformige Gestalt des Gesichtes gezeichnet werden muß, ehe man zu den Haaren schreitet. Aus der ersten Figur erhellet, daß der Raum von dem Haarwuchs an, bis an die Augenbraunen, eben so

groß

groß ist, als von den Augenbraunen bis unter die Nase, oder von der Nase bis unter das Kinn. Diese Eintheilung hat man wohl zu merken. Die Augen stehen auf dem ersten Drittel der beyden mittlern Quadrate: man deutet ihren Ort durch eine bloße Linie an, auf welche man ein liegendes Oval zeichnet. Auf dem ersten Drittel des untern Gesichttheils befindet sich der Mund. Die Ohren richten sich nach der Höhe der beyden mittlern Quadrate. — In welchen Verhältnissen die Haare mit den Quadraten und den Theilen des Gesichtes stehen ist leicht zu beurtheilen. Bey a fig. 1. berühren sie auswärts beynahe die obere Ecke der Quadrate; bey b stehen sie beynahe eine ganze Quadrat-Breite davon ab. Eben so ist es anderwärts. Man muß beständig unter dem Zeichnen einen Theil seiner Lage nach mit dem andern vergleichen.

Auf der dritten Tafel fig. 1. sieht man wie eine Hand und bey fig. 4. wie ein Fuß mit Hülfe der Quadrate abgezeichnet werden kann. Es ist einerley, durch welche Theile man die ersten Kreutzlinien a b c d fig. 1. ziehen will; auch ist die Größe der Quadrate willkührlich; so groß man aber eines macht, müssen sie alle werden. In Absicht der Finger ist zu bemerken, daß sie auch wie die Nase fig. 2. erst ohne Aussprünge mitlauter geraden Linien entworfen werden müssen; und das Nähmliche geschieht bey den Füssen.

Wenn man nach Anleitung der dritten Figur auf Tab. III. einen ganzen Körper in Quadrate eintheilt, so wird die Copiirung desselben keine große Schwierig-

rigkeiten finden. Ich habe hier zuerst die oberste und die unterste Linie gezogen; ich suchte sodann die Mitte zwischen beyden, welche ich bey g fand. Den Raum e g und g f theilte ich wieder durch die Linien h und i in gleiche Theile, und die Räume eh, hg, g i, i f, halbirte ich abermahls durch Zwischenlinien; dann zog ich willkührlich die senkrechte Mittellinie k l und neben derselben die Linie c f und m n, durch welche mit den Horizontallinien lauter gleichseitige Quadrate entstanden. Unten hängte ich dann, der Füsse wegen, auf jeder Seite noch zwey solche Quadrate an.

Will man nun diese Figur abzeichnen, so zieht man sich vorher eine gleiche Zahl gleichseitiger Quadrate auf das Papier, und setzt in jedes was auch in dem Original darin steht. Als Regel kann man sich hierbey merken, 1) daß die Schamtheile gerade die Hälfte des ganzen Menschen ausmachen. 2) Daß die Hälfte dieser obern Hälfte gerade unter der Achsel trift, 3) daß die Mittel-Linie zwischen h und g den Einschnitt des Rückens oder den Anfang der Hüften bestimmt. Die Beine stehen nicht gerade; es läßt sich daher hier nichts über ihre Verhältnisse sagen. Man wird finden, daß bey dem rechten die Linie i unter dem Knie weggeht und daß sie bey dem linken dasselbe durchschneidet. Dieß rührt von der Verschiedenheit ihrer Lage her.

Wenn man aus Furcht einen Kupferstich oder ein Gemählde zu beschädigen nicht gerne Linien darüber ziehen will, so hält man sich einen besondern Rahmen,

men, welchen man durch Fäden in Quadrate eintheilt, und den man auf das Original legt, welches man copiiren will. Zu kleinen Gegenständen kann man sich auch die Quadrate mit Oehlfarbe, (welche, wenn sie trocken ist, nicht mehr abgeht) auf eine Glastafel zeichnen. Man erspart sich dadurch sehr viele Zeit und Mühe.

C. Einige Nothbehelfe für Personen, welche noch nicht aus freyer Hand zeichnen können.

Wer nicht aus freyer Hand zeichnen kann, der wird es freylich in der Kunst zu schattieren und zu coloriren, welches eine beständige Zeichnung ist, auch nicht weit bringen; indessen will ich doch hier einige Mittel angeben, wie man sich im Nothfall helfen kann.

Die gewöhnlichste Art einen Kupferstich nicht mit freyer Hand zu copiiren ist das Fenster. Wenn man nähmlich ein Blatt weißes Papier mit einer Nadel auf einen Kupferstich heftet, und ihn an die Fensterscheibe hält, so zeigen sich alle Züge durch das weiße Papier, auf welche man sie mit Bleystift nachzeichnen kann.

Dieser Vortheil kann auch öfters schon geübten Zeichnern wohl zu statten kommen, wenn sie in der Eile etwas zu copiiren haben. Ich bediene mich desselben auch öfters mit meinen Scholaren zur Mundirung ihrer Entwürfe. Es geschieht nähmlich nicht

selten

selten, daß in einem Entwurf viel ausgelöscht und geändert werden muß. Dadurch beschmutzt man aber dergestalt das Papier, daß nichts sauberes mehr darauf zu Wege zu bringen ist. In solchen Fällen lasse ich diese erste unreine Arbeit am Fenster auf einen reinen Bogen Papier abzeichnen. Man sieht wohl, daß alsdenn einer solchen Zeichnung der Nahme einer freyen Handzeichnung nicht abzusprechen ist.

Die zweyte Methode, auf solche Weise zu copiiren, ist das Röthel- oder Bleystiftpapier. Man bestreicht nähmlich ein Blatt feines Papier mit gepülvertem Röthel oder Reißbley, das man mit ungesponnener Baumwolle gut einreibt, und legt es mit der gefärbten Seite auf das weiße Blatt Papier, auf welches etwas copiirt werden soll; den zu copiirenden Kupferstich aber legt man auf das Röthelpapier. Alsdenn umreißt man alle Züge des Originals mit einer in Holz gefaßten stumpfen Nadel, wodurch sie sich auf das unten liegende weiße Papier abziehen. Man muß aber etwas stark aufdrücken, und dadurch verdirbt man, wie leicht zu denken ist, ganz den Kupferstich. Diese Methode ist daher nicht zu empfehlen. Scheuet man aber nicht die doppelte Mühe, so kann man den Kupferstich erst auf öhlgetränktes feines Papier und von da auf die gedachte Art erst auf ein reines Blatt zeichnen. Ist an dem Original nichts gelegen, so bestreicht man gleich die hintere Seite mit Röthelpulver; die Züge werden alsdenn reiner, als wenn man durch doppeltes Papier zeichnen muß. Man nennt dieß Kalkiren.

Frau-

Frauenzimmer, welche sich mit Sticken beschäftigen, durchstechen die Umrisse der Blumen, welche sie abzeichnen wollen, mit einer feinen Nadel, legen sie auf den Zeug, der gestickt werden soll, binden zerstoßene Kohlen in ein leinenes Tuch und bestippen die Zeichnung damit. Der Kohlenstaub dringt durch die Löcher, und wenn man das Papier wegnimmt, stehen die Blumen auf dem Zeuge. Man umreißt sie hierauf mit Bleystift, oder mit dem Pinsel.

Gemählde kann man mit öhlgetränkten Papier, oder auch mit einer Glastafel copiiren, auf welche man die Umrisse mit einem Stift aus Seife zeichnet. Diese Seifenzüge bestreut man sodann mit Röthelpulver und bringt sie an der Fensterscheibe nach der schon beschriebenen Art auf Papier.

D. Wie man nach der Natur zeichnet.

Bey Zeichnungen nach der Natur kann man sich nicht, wie bey bloßen Copien anderer Zeichnungen, durch Quadrate helfen, die man über das Original ziehet; man hilft sich aber dafür auf eine andere Weise, und die Methode bleibt im Grunde immer dieselbe. Wir wollen nun sehen, wie sie auf die verschiedene Gegenstände der Mahlerey wird angewendet werden können.

1. Zeichnung des Porträts.

Ehe man Porträte oder ganze Figuren zeichnet, muß man sich eine Zeit lang nach Gips üben, wel-

chen man stellen kann wie man will, und welcher viel leichter nachzuahmen ist, weil alle Züge beständig in ihrer Lage bleiben. Man macht sich den Entwurf mit einem mehr oder weniger runden Oval wie bey fig. 2. Tab. II. dann zieht man sich die Gesichts-Linie g h, ingleichen c d und e f. Da man aber die Porträte selten so zeichnet; daß die Nase gerade in die Mitte des Bildes zu stehen kommt, so sezt man die Linie g h mehr auf die eine oder die andere Seite und gibt ihr eine kleine Schwenkung, wie es in dem Entwurfe fig. 6. (Tab. II.) zu sehen ist. Die übrigen Linien müssen alsdenn ebenfalls ein wenig gebogen seyn.

Die Regel ist, wie wir gesehen haben, daß das Gesicht in drey gleiche Theile getheilt wird. Der erste geht von dem Haarwuchs bis zu den Augenbraunen, der zweyte von den Augenbraunen bis unter die Nase, und der dritte von der Nase bis unter das Kinn. Diese Verhältnisse gelten aber nur bey ganz regelmäsigen Gesichtsbildungen. Hat man nun ein Porträt zu zeichnen, so muß man vor allen Dingen zu sehen, ob keine Abweichungen von der Regel eintreten, denn dieses ist sehr oft der Fall: Manche Personen haben eine hohe, andere eine ganz kleine Stirn; manche eine kurze, andere eine lange Nase. ꝛc. So geht es durch alle Theile. Weiß aber der Zeichner gut die Regel, so werden ihm desto geschwinder die Abweichungen auffallen, und er wird sie zur Charakterisirung des Originals desto vortheilhafter benutzen können.

Die

Die Linien, welche man sich beym bloßen Copiiren der Kupferstiche zu mehrerer Erleichterung zieht, muß man hier durch die Reißfeder zu ersetzen suchen. Wenn ich also einen Kopf nach der Natur abzeichnete, und ich wollte wissen, welche Haarpartien mit den Augenbraunen auf einer Linie befindlich sind, so würde ich meine Reißfeder den Augenbraunen wagerecht gegenüber halten; auf diese Art werde ich das Gesuchte sehr leicht finden. Auf gleiche Weise mache ich es mit den Theilen, welche senkrecht über einander stehen. Ein gutes Auge lernt aber am Ende auch der Reißfeder zu diesen Gebrauch entbehren.

In Absicht des Halses und der Brust halte ich es eben so. Dabey nehme ich aber zur Bestimmung ihrer Verhältnisse beständig das Maß des Gesichtes zu Hülfe. So werde ich z. B. durch Vergleichung finden, daß der Hals in der Gegend des Kinnes ungefähr so breit ist, als die Länge des Gesichtes von dem Kinne bis zu den Augenbraunen 2c.

Die mehresten Pastellmahler, welche Köpfe von einer gewissen Größe mahlen, bedienen sich zur Aufzeichnung derselben verschiedener Maschinen. Gemeiniglich sind es Rahmen mit schwarzem Milchflor bespannt, auf welche sie mit weißer Kreide zeichnen, oder Glastafeln, auf welche sie sich der Seifenstifte bedienen. S. Tab. I. fig. 8. Diese Rahmen sind unten mit Schrauben versehen, durch welche man sie an einen Tisch befestiget. Die Person sezt man dem Rahmen gegen über, und zeichnet sie mit Hülfe eines Visiers a, oder eines Bleches mit einem kleinen Lo-

 che,

che, welches vor dem Rahmen auf einem Stabe angebracht ist, den man hin und her schieben kann. Ohne dieses Visier würde man den Kopf verwenden und falsche Umrisse bekommen. Bespannt man den Rahmen mit Flor, auf welchen man mit weißer Kreide zeichnet, so muß man die Zeichnung erst von da mit Kohle auf das Papier oder Pergament bringen. Man legt nähmlich den Rahmen auf die Fläche, auf welche das Gemählde kommen soll, und überfährt alle Züge mit weicher Kohle, welche durch die Fäden des feinen Flors vollkommen gut zeichnen wird. Solche Entwürfe haben aber gemeiniglich wenig oder keine Aehnlichkeit mit dem Original. Die Hauptsache muß immer aus freyer Hand gethan werden. Es gewähren aber dieselben doch einen sehr großen Vortheil, in soferne dadurch jedem Gesichtstheil sein rechter Ort und seine Größe ganz genau angewiesen wird, und man sich jetzt nur noch um die weitere Ausführung zu bekümmern hat. Es ist schon viel gewonnen, wenn man auf diese Art auch nur die Kopfform im Ganzen zu Stande bringt. Dem Miniaturmahler helfen aber solche Maschinen nichts. Dieser muß sich ganz auf seinen Blick und seine Beurtheilungskraft verlassen.

3. Zeichnung ganzer Figuren.

Auf ganze Figuren muß man zuerst nach Gips zeichnen lernen. In dieser Absicht hat man vor allen Dingen die Verhältnisse der sämtlichen Theile des

Kör-

Körpers zu dem Kopf oder dem Gesichte gut zu studieren, damit keiner zu groß oder zu klein gerathe. Man erleichtert sich auch sehr die Arbeit, wenn man gleich anfangs bestimmt, wie groß die Figur werden soll, und wenn man diese Größe erst in zwey gleiche Theile, und dann diese wieder in gleiche Hälften abtheilt, wie ich es S. 27. an Tab. III. fig. 3. gezeigt habe. Man theilt dann die zu copiirende Figur mit Hülfe der Reißfeder, welche man vorhält, in Gedanken in eben so viel Theile, und sieht zu, was für Partien auf die Linien fallen. Auch muß man mit der Reißfeder fleißig die senkrechte Lage der Partien gegen einander untersuchen, und mit einem Wort alle Mittel anwenden, durch welche der Abgang der Quadrate oder Examinations-Linien ersetzt werden kann.

3. Zeichnung der Landschaften.

Wenn man eine Landschaft aufnehmen will, so muß man sich vor Allem bemühen, einen günstigen Standpunkt und dasjenige Licht ausfindig zu machen, unter welchem sich die Gegenstände am mahlerischten darstellen. In dieser Absicht ist es gut, wenn man die Gegend zu verschiedenen Zeiten des Tages und besonders morgens und abends betrachtet, wo das allzuhelle Licht das Auge nicht mehr blendet, und die großen Schlagschatten, welche entstehen, ihm mannichfaltige Ruhepunkte gewähren. Es kann sich jeder durch die Erfahrung überzeugen, daß sich mor-

gens und abends, im Lichte der auf- oder niedergehenden Sonne, alle Gegenstände viel sanfter und deutlicher zeigen, als in den Mittagsstunden.

Wenn man über den Standpunkt mit sich einig ist, so bemüht man sich um einen schicklichen Vorgrund, welches ein Baum, ein Gebäude, ein grosser Stein, eine Terrasse, oder irgend ein anderer Gegenstand seyn kann. Dieser Vorgrund, wenn er einige Höhe hat, kann zugleich für die übrigen Gegenstände zum Maßstabe dienen; ausserdem richtet man sich mit den übrigen Objecten nach dem höchsten Gebäude: Dieß mußte auch mit dem Landschaftchen Tab. IV. geschehen. Es ist dasselbe nach der Natur gezeichnet worden, und ich verfuhr bey der Aufnahme desselben auf folgende Art:

Zuerst zeichnete ich den Thurm, als den höchsten Gegenstand, weil ich keinen andern Vorgrund zu finden wußte, als die Terrasse a, die so niedrig ist, als daß man sich mit den übrigen Gegenständen nach derselben richten könnte. Ich urtheilte dann bey mir selbst auf folgende Art: Die Häuser b c reichen mit dem Dache bis zum obersten Band des Thurms; das Haus f stößt mit dem hintern Ecke auf den Umriß des Thurmes, und das Dach reicht bis zu dem untern Bande desselben. Die bedeckte Treppe e endigt sich in der Mitte des Hauses b. Das Haus f reicht mit seinem Dache über d hinaus, aber es erreicht das Gesimse nicht die Höhe des Hauses d oder der Kirche b. Der Forst des Daches g reicht nicht ganz bis an das Gesimse von b. Der mittlere Baum erhebt sich

bis zu dem Gesimse des Daches f; von den zwey andern Bäumen ist der eine etwas höher, der andere etwas niedriger; das Dach h ist auch so hoch als das Gesimse des Daches f. u. s. w. Der Berg i hinter den Thurm senkt sich etwas unter das Dachgesimse desselben; das übrige ist hinter den Häusern versteckt; der Fuß des Gebirges kommt aber bey dem Vordergiebel des Hauses c wieder zum Vorschein. Das Dörfchen k zeigt sich hart an dem Hause c, und gleich daneben sieht man auf einer andern Anhöhe das Dörfchen l, über welchem sich ein Gebirge etwas höher als das Haus c erhebt. In gleicher Höhe steht das dritte Oertchen m: Paralell mit l zeigt sich der Weiler n. Die Häuschen o, rechter Hand, sind paralell mit dem Grunde des Hauses c; das Gebüsch p steht etwas tiefer; die waldige Anhöhe q aber höher. — Auf diese Weise zeichnet man beständig vergleichend fort, wie man es durch die Quadrate, deren man sich anfangs bedient, gelernt hat.

Wenn man den Standpunkt etwas entfernt genommen hat, so, daß man zweifelhaft wird, wie es sich mit diesem oder jenem Gegenstand verhält, so begnügt man sich, die Hauptsache im Groben zu entwerfen, und wenn dieses geschehen ist, so berichtigt man in der Nähe, was man anfangs überging.

Es ist auch nicht immer möglich, eine Landschaft mit Schatten und Licht gleich an den Ort und Stelle auszuführen. Gemeiniglich macht man sich nur eine Skizze, und vollendet sie zu Hause bey guter Muße. Da man aber mit einigen Bleystift-Strichen nicht

immer die Gegenstände so andeuten kann, daß sie nicht mehr zu verwechseln sind, so thut man wohl, wenn man sich zu jedem hinschreibt, was er vorstellt, z. B. Wiese; Wasser; Waldung; Sand; Lehmboden ꝛc. Unterläßt man dieses, so können unangenehme Irrungen entstehen.

Eben so ist es in Ansehung der Form vieler Dinge, welche man in der Ferne bisweilen allzuunbestimmt oder unrichtig zeichnet. Man entwirft sich diese daher einzeln auf ein besonderes Blatt in der Nähe, und im Großen, damit alle Theile deutlich in die Augen fallen, und richtet sich in der Ausführung der Landschaft darnach. — Es muß aber diese Regel nicht mißverstanden werden; denn, wenn der Grund der Undeutlichkeit in der Menge Luft liegt, die sich zwischen meinem Auge und den Gegenständen befindet, so muß diese Undeutlichkeit auch in der Abbildung Statt finden, und es wäre ein Fehler, wenn ich ganz bestimmt ausdrücken wollte, was nur unbestimmt gesehen werden kann. So lehrt z. B. die Erfahrung, daß zwar noch in einer großen Entfernung die Gestalt eines Thurms sichtbar ist; die Umrisse der Uhr, der Schall-Löcher, der architectonischen Verzierungen ꝛc. werden sich aber gar bald verliehren. Wollte man nun einen solchen Thurm, des weiten Abstandes ungeachtet, nach allen seinen Theilen deutlich ausführen, so würde man zwar einen kleinen, aber keinen entfernten Thurm zeichnen, und es würde sich niemand überreden können, daß er in der Natur weit von dem Auge entlegen ist. Der

Mah-

Mahler hat kein anderes Mittel, als 1) die Kleinheit, 2) die Unbestimmtheit der Umrisse, und 3) die Schwäche und Undeutlichkeit des Colorits und der Schatten, um weitentlegene Gegenstände, als solche, kennbar zu machen. Nach welchen Regeln die Objecte nach Verhältniß ihrer Entfernung vom Auge verkleinert werden müssen, lernt man durch die Linearperspective; in welcher Abstuffung man aber wegen der Entlegenheit die Schatten, die Farbe und Umrisse derselben zu schwächen hat, lehrt die Luftperspective, allein nicht nach eben so genau bestimmten Regeln, wie die Linearperspective. So viel ist indessen gewiß, daß in eben dem Maße, in welcher sich von einer gewissen Weite an die Gegenstände verkleinern, sie auch an Schatten, Farbe und Deutlichkeit abnehmen. — Der Raum erlaubt mir nicht, mich hier auf die Grundsätze der Perspective weitläufig einzulassen; da sie aber jedem Liebhaber der Landschaftsmahlerey unentbehrlich sind, so will ich hier einige deutsche Schriften darüber angeben, in welchen sie sich weiter Raths erholen können.

Bischoffs Einleitung in die Perspective, Halle, 1741. (sehr deutlich und leicht für Anfänger.) Branders kurzgefaßte Regeln zur perspectivischen Zeichnung, Augsburg, 1772. Lambert, (J. H.) Die freye Perspective, oder Anweisung, jeden perspectivischen Aufriß von freyen Stücken und ohne Grundriß zu verfertigen. 8. Zürich, 1759. Kurzgefaßte Regeln zu

perspectivischen Zeichnungen, vermittelst eines zu deren Ausübung, so wie auch zu geometrischen Zeichnungen eingerichteten Proportionalzirkels durch J. H. Lambert, Augsb. 1768. 2. B. 8. Lamberts freye Perspective 2 Theil. Zürch, 1774. Mönnichs Versuch, die mathematischen Regeln der Perspective für den Künstler ohne Theorie anwendbar zu machen. Berl. 1794. (Ist nicht so deutlich, wie der Titel es erwarten läßt.) Segners Gründe der Perspective, Berlin, 1779. 6. B. Vochs Abhandlung von der Perspective. Augsb. 1780. Horstigs Briefe über die mahlerische Perspective. gr. 8. Leipz. 1797. (enthält viel Gutes.)

Ehe man ganze Landschaften zeichnet, ist es nöthig, daß man sich Studien von allen Bestandtheilen derselben mache, und sich so lange daran übe, bis man eine gute Fertigkeit erlangt hat, sie ihrem Charakter nach richtig vorzustellen. Einem Anfänger würde ich rathen, mit regelmäßigen Gebäuden, als den leichtesten Gegenständen, anzufangen, und sich sodann an Terrassen, Wegen, Felsen, Bäumen u. s. w. zu üben.

Einem Anfänger wird in Hinsicht auf die Perspective die Camera obscura sehr gute Dienste leisten. Man kann mit Hülfe dieser Maschine ganze Landschaften, so wie sie sich verkleinert in einen Spiegel zeigen, gleich mit Bleystift auf ein darin angebrach-

tes

tes mattes Glas, oder öhlgetränktes Papier aufzeichnen, wo es dann leicht ist, aus freyer Hand das nachzutragen und zu verbessern, was übergangen oder falsch gezeichnet worden ist. Auch in Ansehung der Luftperspective und des Colorits leistet die Camera obscura sehr wichtige Dienste. Man sieht da deutlich, wie alle entfernte Gegenstände immer mehr an Schatten und Farbe abnehmen, und wie rein und duftig die ganze Landschaft colorirt ist.

Ueber die Einrichtung dieser Maschine, und die Art sie zu gebrauchen, sehe man Branders Beschreibung einer Camera obscura. Augsb. 1769. 1775. Anleitung zum Zeichnen und Tuschen der Landschaften, Hof, 1796.

E. Vom Auszeichnen mit Zeichenstiften.

Ich habe bisher eigentlich bloß von der Art zu entwerfen geredet; nun kommt es aber darauf an, den Entwurf auch rein und gefällig auszuführen. In dieser Absicht übergeht man die Kohle ganz sanft mit Röthel, Reißbley oder schwarzer Kreide, und schlägt sodann mit einem Tuche etwas derb auf die Kohlenzeichnung, wodurch sie, wenn nicht allzu stark aufdruckt worden ist, ganz verschwinden und bloß die feinen Röthelzüge zurück lassen wird. Ich sagte schon oben, daß im Entwurf alles mit geraden oder einfachen Bogenlinien angemerkt werden muß; diese Linien führt man nunmehr gehörig mit allen ihren

Schwenkungen aus, wobey man sich bemühet, die Lichtseite recht zart und die Schattenseite recht derb und markicht zu umreißen, und hierin den Mustern Tab. II. nachzuahmen. Ob man mit Röthel, schwarzer Kreide oder Reißbley zeichnet, ist einerley. Sollte der Entwurf zu schmutzig gerathen seyn, so muß man ihn am Fenster, wie es S. 30. gelehrt worden ist, auf ein reines Blatt Papier abzeichnen. Wie mit dem Pinsel ausgezeichnet wird, werden wir weiter unten sehen.

1. Vom Schattieren mit Rothstein.

Mit Rothstein kann man eine Zeichnung auf mancherley Art schattieren; man kann sie greniren, oder verwischen, oder schraffieren; auch lässet sich die gewischte mit der schraffierten Manier ganz gut verbinden.

a. Greniren.

Greniren heißt die Schatten mit einem feingespitzten Röthel oder andern Stifte dergestalt in eine Zeichnung rußen, daß man keine bestimmte Striche gewahr wird. Man fährt in dieser Manier beständig sehr sanft hin und her, wie es auf Tab. III. fig. 5. gezeigt ist; die Striche müssen aber ungleich sanfter geführt werden, als es da mit der Radiernadel geschehen ist. Die weißen Zwischenräume, die etwa von dem Papier durchschimmern, deckt man mit

Punkten

Punkten zu, und überarbeitet das Ganze so lange, bis alle Schatten ihre rechte Stärke haben. Die Haare müssen aber in kecken Zügen geführt, und auf der Lichtseite sehr sanft gehalten werden. Das zwischen den Partien durchschimmernde Papier deckt man in grenirter Manier zu.

Man kann auch durch diese Art zu schattieren, wenn man sich bemüht die Crayons recht spitzig zu halten, sehr feine Arbeit zu Wege bringen; sie hat aber etwas Aengstliches, das dem Kenner nicht gefällt, und überdem verwischt sich alles sehr leicht. Aus diesem Grunde möchte ich sie nicht gerne empfehlen. Es ist aber demungeachtet sehr nöthig, gut greniren zu lernen, weil die Kunst zu wischen oder zu verreiben darauf beruht.

b. Wischen oder Verreiben.

Will man eine Zeichnung in gewischter Manier ausarbeiten, so rußet man die Schatten erst ganz sanft an, als wenn man greniren wollte: dann macht man sich einen Verreiber von Papier oder Leder, und vertreibt sie damit. Dadurch bekommt nun die dunkle Röthelfarbe einen viel frischen Ton und wird ganz Zinnoberroth. Beym Verwischen muß man sich zum Gesetze machen, erst nur sehr wenig anzurußen, und die Schatten nur allmählig durch öfteres Ueberarbeiten zu ihrer höchsten Stärke zu bringen, sonst bekommt man schmutzige Arbeit.

Einen Verreiber zu machen, nimmt man einen Streif Papier, Tab. I. fig. 9. welcher 7 Zoll lang und bey A. einen und einen halben, unten bey B. aber nur drey Viertel-Zoll breit ist. In der Länge hält ein solcher Streif Papier 7 Zoll. Man muß denselben aber nicht mit der Scheere abschneiden, sondern ihn in diese Form biegen, mit der Zunge benetzen und abreißen, damit er an den Kanten wollig werde. Man rollt nun dieses Papier fest zusammen und gibt ihm die Gestalt eines Pinsels, Tab. I. fig. 10. Hat man aber große Schatten zu verreiben, so macht man die Verwischer besser flach und breit, wie bey fig. 11. zwischen fig. 3. und 4.

Den Grund der Haare kann man, wenn man will, verreiben; die Haarpartien selbst aber werden darüber gezeichnet, und nur schwach oder auch gar nicht verwischt. Die allerdunkelsten Schatten, sowohl in den Haaren als im Gesichte, muß man unverrieben lassen.

c. Schraffieren.

Die schraffierte Manier unterscheidet sich von der grenirten darin, daß dort die Schatten durch merkliche Striche ausgedrückt werden. Bey grenirten Zeichnungen verliehren sich aber diese Striche so in einander, daß sie nicht von einander unterschieden werden können, sondern eine ganz gleiche Fläche vorstellen. Ueberdem strichelt man bey grenirten Arbei-

ten sehr klein; die Schraffierungen bestehen aber aus großen und breiten Zügen, die sich öfters durchkreutzen.

Das Schraffieren erfordert eine viel geübtere Hand und eine viel größere Kunst, als das Greniren und Verwischen: denn hier kommt es darauf an, sich beständig nach dem Zuge der Muskeln oder nach dem Faltenwurf des Gewandes zu richten, welches bey jenen Manieren nicht nothwendig ist. Nächstdem hat man sich auch sehr in Acht zu nehmen, daß die Kreutzschraffierungen keine Härten verursachen, sondern den Hauptzügen in sanften Abweichungen so entgegen kommen, daß lauter spitzige Rauten entstehen. Eine Schraffierung, wie auf Tab. III. fig. 6. wo durch die Gegenschraffierungen lauter Quadrate zum Vorschein kommen, würde sehr schlecht seyn; man muß sich daher gewöhnen fig. 7. nachzuahmen. Man zieht da die Grundlinien (fig. 8.) von a nach b und die Gegenschraffierungen (fig. 9.) von c nach d.

Wenn zwischen den Schraffierungen der helle Papiergrund durchschimmert, so läßt dieß hart und unangenehm. Man muß daher entweder schon vor dem Schraffieren die Schatten sanft anrußen, oder nach demselben die weißen Zwischenräume grenirend verdecken. Die stärksten Schatten muß man nicht auf ein Mahl herauszubringen suchen, sondern die Schraffierungen so lange überarbeiten, bis sie ihre volle Dunkelheit haben. Man bedient sich dazu lieber eines stumpfen als eines spitzigen Zeichenstiftes; zum Ausgleichen der Schatten am Ende gehört aber eine

feine

seine Spitze. In den dunkelsten Schatten hilft man ganz zulezt durch markichte Drucker mit der vollen Stärke des Röthels nach. Dadurch bekommt die Zeichnung Leben und Ausdruck.

Wenn man die Zeichnung vorher fleißig verreibt, und hernach eine einfache und zarte Schraffierung darüber zieht, so läßt dieß sehr gut. Gemeiniglich wendet man diese Methode auf Gewänder an, wenn man das Fleisch auf die gewöhnliche Art gewischt hat.

2. Mit schwarzer Kreide.

Auf weißes Papier kann man mit schwarzer Kreide wieder, wie mit Röthel, entweder verreiben oder greniren, oder schraffieren. Man wird aber gewahr werden, daß sich die Kreide nicht so gut und gleich wischen läßt, wie der Rothstein, denn sie ist spröder und minder reich an Farbstoff. Zum Schraffieren aber ist sie vortreflich, und auch zum Greniren ist sie dem Röthel vorzuziehen.

Mit schwarzer Kreide zeichnet man viel gewöhnlicher auf graues und blaues Papier, und höhet die Lichter mit weißer Kreide auf. Zur Nachahmung des Gipses und des bloßen Fleisches ist diese Manier vorzüglich bequem und ungleich schneller, als die übrigen Zeichnungsarten, weil man sich da um keine Halbschatten mehr zu bekümmern braucht. Aus diesen Gründen bedient man sich ihrer in allen Mahleracademien, wo man sich nach Gips und lebendigen Mo-

dellen übet. — Nachdem man die Umrisse der Figur nach allen Theilen berichtiget hat, setzt man zu erst die höchsten glänzenden Lichter auf, und schreitet dann zu den Schatten, mit welchen man sich nach der Form der Lichter richtet. Man darf aber mit den schwarzen Schraffierungen, wenn sie sich gut in das Licht verliehren sollen, diesen Lichtern nicht zu nahe kommen, und hingegen auch mit der weißen Kreide nicht bis an die ganzen Schatten arbeiten. Der bloße Papiergrund muß immer den Mittelton zwischen Schatten und Licht machen.

3. Mit beyden Crayons.

Wenn man eine Figur mit Röthel in gewischter Manier ausarbeitet, und um sie dann mit leichten Zügen und Druckern theils mit Röthel, theils mit schwarzer Kreide übergeht, so nennt man dieß eine Zeichnung mit doppelten Crayons. Diese Manier hat ein ganz besonders gefälliges Ansehen, und gewährt dem Zeichner wichtige Vortheile, denn er kann durch den gewischten Röthel die lichten Theile des Fleisches in ihrer ganzen Sanftheit, und durch die schwarze Kreide die dunkelsten Schatten in ihrer ganzen Stärke herausbringen. Es erfordert aber Kunst und Uebung, jeden Crayon am rechten Orte anzubringen. Zu großen Köpfen ist diese Zeichnungsart besonders gut, und es kommt vorzüglich in den Haaren die schwarze Kreide gut zu statten.

4. Mit

4. Mit Reißbley.

Das Reißbley würde wegen seiner Milde dem Röthel und schwarzen Kreide vorzuziehen seyn, wenn es vollkommen schwarz wäre und in den starken Schatten nicht glänzte. Dieser Fehler wegen bedient man sich aber desselben nur wenig zu Zeichnungen. Uebrigens, wenn man es ja brauchen will, verfährt man damit wie mit andern Zeichenstiften. Verreiben läßt es sich aber nicht gut. — Wer den Pinsel schon in seiner Uebung hat, der kann eine Bleystiftzeichnung in den höchsten Schatten mit Tusche verstärken. Man kann auch die feinsten Halbschatten austuschen, und auch die ganzen Schatten mit Tusche anlegen und mit Bleystift ausführen.

5. Mit dem Silberstift.

Mit dem Silberstift kann man bloß auf starkgekalktes Pergament arbeiten. Es lassen sich mit demselben die feinsten Sachen sogar Miniaturporträte zeichnen, er hat aber auch gleich dem Bleystifte diesen Fehler, daß er zu matt zu den stärksten Schatten ist, und gleich glänzet, wenn man ihn öfters überarbeitet. Aus diesem Grunde muß man gleich anfangs die Mitteltinten sehr schwach halten, und da, wo der Silberstift nicht mehr Kraft genug hat, mit dem Bleystift nachhelfen. — Den Stift muß man sich von dem feinsten Silber machen lassen, je feiner es ist, desto dunkler werden die Striche. Das

Per-

Pergament muß von der stärksten Sorte seyn, so wie man es zu weißen Schreibtafeln gebraucht. Auch hier kann man, wie bey Bleystifrzeichnungen, die Halbschatten mit Tusche machen, und die ganzen damit verstärken. Das Ueberarbeiten kommt diesen Arbeiten aber nicht so gut zu statten, als das Antuschen, denn, wenn man mit dem nassen Pinsel über die Schraffierungen kommt, so verliehren sie ihre Kraft und werden matt und undeutlich.

II. Von der Tuschzeichnung.

A. Bedürfnisse zum Tuschen.

1. Tusche.

Wir erhalten Tuschtäfelchen aus verschiedenen Ländern, unter welchen unstreitig die chinesische die beste ist; denn sie ist ungleich weicher und feiner als andere, und wenn man mit Farben darauf arbeitet, so löset sie sich nie auf und vermischt sich folglich nicht mit denselben.

Es ist aber sehr schwer die ächten Sorten von den nachgemachten zu unterscheiden. Auf das Aeußere da-

an darf man gar nicht gehen, denn es wird nicht nur die Tusche selbst verfälscht, sondern auch die Kästchen und das Seidenpapier, in welchem die chinesische Tusche verschickt wird, werden nachgeahmt. Ich habe auch bemerkt, daß öfters die falschen Tuschtafeln auf allen Seiten mit einen Anstrich von ächter Tusche überzogen waren. Unter diesen Umständen ist mit den gewöhnlichen Proben, durch welche man sich von der Güte der Tusche zu überzeugen sucht, wenig geholfen. Diese Proben bestehen darin, daß man die Hand mit der Zunge benetzt und mit der Tuschtafel darüber wegfährt. Färbt sie nun leicht ab, so will man sie für gut halten, ausserdem erkennt man sie für schlecht, oder auch man haucht zu verschiedenen Mahlen stark daran, und fährt damit über die Hand, um zu sehen, ob sie leicht abgeht u. s. w. Dadurch versichert man sich aber nur einer einzigen guten Eigenschaft der Tusche, die eben nicht die hauptsächlichste ist, und welche die nachgemachten Sorten größtentheils auch besitzen. Ueberdem könnte das Innere der Tusche sehr hart seyn, und das Aeussere, wenn es mit dem gedachten Anstrich von ächter Tusche bedeckt ist, doch die Probe vollkommen gut aushalten. Auf der andern Seite könnte man aber auch dadurch leicht bewogen werden, eine würklich ächte Tusche für unächt zu halten; denn, wenn man bey warmen Wetter die Tafel anhaucht, so setzen sich keine Dünste an, und folglich kann sie auch keine Farbe fahren lassen.

Das beste Mittel, sich von der Aechtheit der Tuschtafeln zu überzeugen, ist die Zerbrechung derselben: ein Kaufmann, der die Güte seiner Waaren kennt, wird diese Probe nicht scheuen, findet man nun, daß sie auf dem Bruch einem feinem schwarzglänzenden Gummi gleicht, so ist sie für ächt zu halten; ist der Bruch aber matt schwarz, so ist dieß ein Zeichen, daß die Masse mit Ruß versetzt, und folglich nachgemacht ist. Es behaupten zwar einige, es würde auch in China die Tusche aus den feinsten Ruß von verbrannten Pflanzen und Oehlen, vorzüglich des Sesam und Rettigöhls, mit einem Zusatz von reinem thierischen Leim und etwas Moschus bereitet; andere aber sagen mit mehr Wahrscheinlichkeit, die Tusche sey nichts anders als ein schwarzes Gummi, das aus gewissen Bäumen hervorschwizt; noch andere geben vor, es sey der Satz eines schwarzen Morastes. Ich finde in einem Waaren-Lexicon die ächten Tusche folgendermaßen ganz gut charakterisirt: „Die ächte ostindische, chinesische Tusche erhält man am besten durch die Dänisch-Ostindische Compagnie. Diese ist völlig schwarz, brüchig und auf dem Bruche glänzend, fast glasartig, läßt sich im Wasser fein zerreiben, gibt demselben eine vollkommene Schwärze und sinkt langsam darin nieder. — Man macht diese Waare in Deutschland (Holland) Frankreich und Engeland sehr gut nach.„ — Dieser Schilderung habe ich nur noch dieß beyzufügen, 1) daß alle ächten Tuschsorten, die ich bisher zu Gesicht bekommen habe, ob die Tafeln gleich vollkommen schwarz aus-

sahen, doch im Anreiben und auf dem Papier einen bräunlichen Ton bekamen; die nachgemachten Sorten bleiben aber theils vollkommen schwarz, theils fallen sie etwas ins Bläuliche, oder auch ins Braune; 2) die ächte chinesische Tusche macht sehr wenig Bodensatz, die falsche aber ungleich mehr; 3) die ächte Tusche ist sehr leicht, die andere aber um ein merkliches schwerer in der Hand; 4) wenn man mit guter Tusche dicke Lagen auf das Papier bringt, so sehen sie glänzend aus; die falsche Tusche aber sieht rauh und grob, wenn sie dick vermahlt wird. — Ich pflege daher, wenn ich sehr dunkle Gegenstände zu tuschen habe, die ächt chinesische Tusche mit etwas falscher zu vermischen, um derselben ihren allzu großen Glanz zu benehmen.

Man kann sich statt der Tusche auch anderer feiner Farben bedienen, wenn sie nur zu den stärksten Schatten dunkel genug sind. Solche Farben sind besonders der Karmin, der Indigo und das Berlinerblau, das Saftgrün, Liliengrün und Nußbraun. Die Saftfarben haben aber die unangenehme Eigenschaft, daß sie sich gerne wieder auflößen, wenn man sie dick aufgetragen und zum zweyten oder dritten Mahle überarbeitet. Auch haben sie einen allzustarken Glanz, und deswegen thut man wohl, wenn man sie mit feinen Erdfarben vermischt. Unter das Nußbraun könnte man z. B. gebrannten Dunkelocker mengen, unter das Lilien- und Saftgrün aber Indigo und etwas Gummigutta.

Es

Es werden auch Tuschfarben schon in Täfelchen gegossen verkauft, welche man gemeiniglich bey den Kaufleuten antrift, die mit Muschelfarben handeln.

Nächst der Tusche bedienen sich, besonders die französischen Mahler sehr häufig des Bisters oder Glanzrußes, welchen man in Karfunkeln an den Rauchfängen antrift. Sie kochen denselben in Brunnenwasser so lange, bis er ganz zergangen ist; dann gießen sie die feinste Brühe ab, und lassen sie abdampfen, bis sie die Dicke des Honigs bekommt, in welcher Stärke sie hierauf mit etwas Gummi vermischt in die Farbschalen gebracht und vollends ausgetrocknet wird, welches aber sehr schwer hält. — Noch besser als das bloße Wasser löset die Seifensiederlauge den Glanzruß auf; die Farbe muß aber öfters mit reinem Wasser abgesüßt, das heißt, übergossen werden, damit das Salz herausziehe. Das helle Wasser, welches oben stehen bleibt, schüttet man immer weg und ersetzt es mit neuem, bis es nicht mehr salzig schmeckt. Der Bister hat zum Tuschen eine angenehme Farbe; er ist aber viel spröder als die chinesische Tusche und verarbeitet sich härter.

2. Pinsel.

Die Müncher Pinsel sind die besten, welche in Deutschland gemacht werden. Es sind die Haare ziemlich steif, aber doch nicht hart, und sie machen größtentheils eine sehr gute Spitze. Doch kommt auch hier viel auf die Fabriken an, und man findet

unter Pinseln, die unmittelbar aus München kommen, einen solchen Unterschied, daß man Bedenken findet, ihnen einen gemeinschaftlichen Nahmen zu geben. In Ermangelung der guten Müncher Sorten kann man sich auch mit andern Pinseln behelfen, wenn man nur in der Auswahl darauf sieht, daß sie eine gute Spitze machen, und, wenn man damit auf dem Daumen-Nagel herum fährt, die Haare gut beysammen halten.

An allen Pinseln, die noch nicht gebraucht worden sind, wird man an der Spitze ein falsches Haar bemerken, das heißt, ein einzelnes Haar, das vor den übrigen hervorsteht. Dieses muß man nun mit einer feinen Scheere sorgfältig abschneiden, oder noch besser, an einem Lichte abbrennen. Daß man im letztern Falle behutsam zu Werke gehen muß, bedarf keines Erinnerns. Man benetzt erst den Pinsel zwischen den Lippen, damit er alle Haare genau zusammen halte; dann nähert man sich mit der Spitze langsam der Seite der Flamme, bis sie das falsche Haar, so weit man es verlangt, abgesengt hat.

Jeder Pinsel hat seine Bestimmung: der eine gehört zu den Umrissen, der andere zum Punktiren, der dritte zum Stricheln, oder Schraffieren, der vierte zum Blätteln, der fünfte zum Anlegen u. s. w. Nach der Verschiedenheit ihres Gebrauchs muß man sich nun auch in der Zubereitung der Spitze richten. Zum Punktiren, Stricheln, Blätteln, müssen sie etwas stumpf, zu den Umrissen aber spitzig seyn. Große Pinsel erfordern eine ziemlich stumpfe Spitze.

Und da man bald in kleinen bald in größern Punkten und Strichen zu arbeiten hat, so braucht man wieder verschiedne Arten Punctir- und Schraffierpinsel. Mit dem Blätteln der Bäume verhält es sich eben so.

3. Tusch-Schalen.

Man reibt die Tusche am besten in kleinen porcelanenen Schälchen, die zwey Zoll und etwas drüber im Durchschnitte halten, an. Diese Schälchen bekommt man theils schon fertig, theils auf Bestellung in allen Porcellan- und Fayencefabriken. Viele Mahler gebrauchen auch dazu große Seemuscheln, wie man sie in den Apothecken findet; ich gebe aber den Schälchen den Vorzug, denn man kann sich die Tinten besser darin bereiten, und sie stehen auch fester als die Muscheln. Im Nothfalle thun freilich auch ganz gemeine Muscheln, oder Glastafeln gut, welche man auf weißes Papier legt; auf letzteren kann man aber nie genau die Stärke der Tinten beurtheilen, welche man sich bereitet. — Wie die Tusche angerührt wird ist eine bekannte Sache: man läßt nähmlich einige Tropfen Wasser in das Tuschschälchen fallen, und rührt mit der Tuschtafel so lange darin herum, bis die Farbe die gewünschte Stärke hat. Einige tunken auch das Tuschtäfelchen in ein Glas Wasser, und rühren so ihre Tusche an, die Folge dieser Methode ist aber, daß ganze Stücken von der Tuschtafel abspringen. Noch andere tauchen die

Finger in Wasser und reiben damit die Tusche loß, welche sie in ein Schälchen streichen. Auf diese Art bekommt man die Farbe am reinsten; der Modus procedendi ist aber ziemlich schmutzig.

Man muß sich nicht mehr Tusche anrühren, als man hinter einander weg zu verbrauchen gedenkt: denn, wenn sie eingetrocknet ist und man lößet sie wieder auf, so schiffert sie sich gerne, und es schwimmt das Wasser voll kleiner Körnchen, gleich Staubtheilchen, welche öfters die Arbeit verderben.

Von dem Reißbrete und Papier ist schon oben das Nöthige gesagt worden. Man sehe S. 3. und 10.

B. Von dem Tuschen der Landschaften.

1. Vorübungen.

Ehe man eine ganze Landschaft austuscht, muß man sich erst fleißig im Auftragen und Verwaschen der Tusche üben. Zu dem Ende zeichnet man sich Quadrate oder andere geometrische Figuren, und füllt sie erst mit schwacher dann mit stärkere Tusche aus. Man fängt dabey von der linken Seite an und arbeitet von da gegen die rechte. Wir wollen z. B. annehmen, ich wollte Tab. I. fig. 1. die Figur dieses Reißbretes mit Tusche überziehen, so würde ich bey dem Winkel a beginnen, und den ersten Strich hart an dem Umriß gegen b hinab ziehen, dann würde

ich

ich einen eben solchen Zug gegen c führen und die beyden Striche immer von a gegen c in horizontalen Zügen vereinigen. Den Umriß des Bretes c d würde ich nicht ganz berühren, sondern ungefähr in der Entfernung der punktirten Linie stehen bleiben, sodann den Pinsel abstreifen und die Tusche vollends von e gegen d hinab führen, und es eben so unten von b gegen d machen. Als Regel ist hierbey zu beobachten, daß man die Anlage so naß halten muß, daß sie nirgends trockne; ehe man damit fertig ist. Denn, wenn hier oder dort eine Stelle trocken werden sollte, und man wollte sie zum zweyten Mahl überfahren, so würden Flecken entstehen. Auf der andern Seite darf man aber doch auch nicht so viel Farbe auf das Papier bringen, daß sie darauf schwimme, sonst hinterläßt sie, wenn sie trocken wird, scharfe Ränder, die äusserst häßlich aussehen. Aus diesem Grunde streift man am Ende den Pinsel ab, nimmt damit die überflüssige Farbe hinweg, wobey man beständig darauf zu sehen hat, daß man nicht über die Umrisse wegfahre, und doch auch nicht innerhalb derselben weiße Flecken stehen lasse. Die Umrisse müssen vollkommen rein und mit dem größten Fleiße geschont seyn.

Wenn man eine Fläche, die ganz trocken ist, noch ein Mahl mit der nähmlichen Tinte übergeht, so wird sie noch ein Mahl so dunkel, und nimmt sich viel sanfter aus, als wenn sie gleich anfangs mit stärkerer Tusche angelegt worden wäre. Von diesem Vortheile zieht man in der Mahlerey den größten

Nutzen, und wenn man etwas recht feines machen will, so bereitet man sich anfangs ganz bleiche Tinten und überarbeitet sie so lange, bis sie eine gewisse Stärke haben. Dadurch bekommen zugleich die Farben Körper, und sehen nicht so flach aus, als wenn man sie auf ein Mahl in ihrer ganzen Stärke hinsetzt.

Bey dem Verwaschen zeigen sich noch mehr Schwierigkeiten, als bey glatten Anlagen: denn hier kommt es darauf an, einen Schatten von einer gewissen Stärke so in den weißen Papiergrund zu verarbeiten, daß man nicht gewahr wird, wo er aufhört, dabey muß zugleich eine solche Abstuffung beobachtet werden, daß in dem Schatten selbst die Stärke der Farbe in eben dem Verhältnisse abnehme, wie man dem Lichte näher rückt, und nirgends etwas Abgeschnittenes zu erblicken sey. Um dieses zu bewerkstelligen bedient man sich am besten zweyer Pinsel, den ersten zum Anlegen, den zweyten zum Vertreiben. Jenen tunkt man in die Mittel Tinte, diesen in eine andere helle Tinte, die beynahe so schwach als klares Wasser seyn muß, und mit welcher man jene in den hellen Papiergrund verliehrt.

Wir wollen annehmen, es sollte auf fig. 1. Tab. V. auf die Seite a ein verschwemmter Schatten kommen, welcher sich bey d in das Papier verliehen sollte. Um diesen Schatten gut zu machen, müßte ich erst eine ziemlich schwache Tusche anrühren, und dann eine noch schwächere, die beynahe dem hellen Wasser gleich käme. (Die stärkere Tinte von der

Schwär-

Schwärze des zweyten Quadrats fig. 3. die schwächere wie das erste Quadrat.) Mit der ersten überlege ich nun den ganzen Raum von a bis zur punktirten Linie c, hier aber tunke ich meinen zweyten Pinsel in die schwächere Tusche, und verliehre oder verschwemme die erste Tinte von c bis nach d, wo ich den Pinsel abtrockne und die Farbe vollends in den weißen Grund verziehe.

Diese erste Anlage lasse ich nunmehr ganz trocknen; dann verstärke ich die erste Tinte (mit Num. 3. fig. 3.) und lege damit den Raum zwischen a und b an; mit dem andern Pinsel aber, und der gleichfalls etwas verstärkten zweyten Tinte vertreibe ich die erste bis an die Linie c. Wenn mir der Schatten noch nicht stark genug ist, so kann ich diese Operation mit der nähmlichen Farbe noch ein oder mehrmahls wiederholen. Immer aber muß vorher der Grund, welchen ich von neuem überarbeite, gut ausgetrocknet seyn.

Fig. 1. stellt einen flachen Körper vor; fig. 2. aber ist das Bild eines runden. Runde Körper haben gemeiniglich an der Schattenseite einen Reflex, das heißt einen Streif mattes Licht, welcher durch die zurückgeworfene Strahlen der umher befindlichen beleuchteten Körper entsteht. Um diesen Reflex heraus zu bringen verfährt man auf folgende Art.

Man legt den ganzen Raum zwischen den Linien a und d (fig. 2. Tab. V.) mit einer Mitteltinte an. (Man sehe die 3. fig. dieser Tafel, wo 8 verschiedene Tinten eine immer stärker als die andere vorgestellt und durch die Ziffern No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

von

von einander unterschieden sind.) Man wählt nun zur Mitteltinte ungefähr den Ton No. 2. und vertreibt denselben mit einer ganz schwachen Tinte No. 1. bis zu e. (fig. 2.) Wenn diese erste Anlage recht trocken ist, dann übergeht man den Raum zwischen b und c mit einer stärkern Tinte No. 3. und vertreibt sie mit No. 2. nach a und d. Sollte aber dadurch der Schatten noch nicht die erwünschte Stärke erhalten haben; so übergeht man, (wenn das Papier ganz trocken ist,) nochmals den Raum b c mit einer stärkern Tinte No. 5. und vertreibt sie gegen a und d, so, daß der Raum b c immer den tiefsten Schatten behält. Wäre der Schatten auf der entgegengesetzten Seite, so würde man mutatis mutandis auf gleiche Art verfahren. Wenn man zu seinen ersten Studien Gebäude wählt, wie es seyn soll, so wird man beständig Gelegenheit finden, die gegebenen Regeln über das Anlegen und Verwaschen der Schatten in Anwendung zu bringen. — Es gibt aber Zeichner, welche gar nicht verwaschen, sondern die Tinten, wie sie aufgesetzt sind, stehen lassen. Diese Manier hat allerdings ihren Werth in den Augen der Kenner; sie hat aber nicht das Glück allgemein zu gefallen, und die Künstler bedienen sich ihrer eigentlich nur zu flüchtigen Entwürfen, auf welche sie wenig Zeit wenden können.

2. Be-

2. Bestandtheile der Landschaft.

a Gebäude.

Wenn man es zu einer gewissen Fertigkeit in dem Auflegen und Verwaschen der Tusche gebracht hat, so übt man sich auch an einzelnen Gegenständen einer Landschaft, und zwar vor allen an den Gebäuden. Hier aber ist es schon nicht mehr mit einer glatten Anlage der Tinte gethan; es gibt da viel Halbschatten, welche verschwemmt werden müssen; und dann finden sich in jeder Mauer theils Risse und Brüche, welche anzudeuten sind, theils Flecken, die vom Regen oder andern Ursachen entstehen, und nicht übersehen werden dürfen.

Wenn man diese Risse, Unebenheiten und Flecken mit starker Tusche anzeigen wollte, so würden sie hart und widrig aussehen; man muß sich daher angelegen seyn lassen, sie beständig mit wäßrigen Tinten zu bearbeiten. Ich benetze in solchen Fällen den Pinsel öfters stark mit der Zunge, und rühre die Tusche damit herum. Dadurch wird die Farbe etwas dicker und bekommt einen matten Glanz, der eine sehr angenehme Wirkung thut; sie deckt auch viel besser und die Drucker, welche man damit gibt, fallen, ungeachtet sie ganz bleich sind, sehr deutlich ins Gesicht. Dabey bin ich aber beständig besorgt, mit dem Verwaschpinsel, welchen ich an dem andern Ende meines Pinselstieles stecken habe, alles, was nicht abgeschnitten aussehen soll, zu vertreiben, oder wenigstens die

zu

zu reichlich aufgesetzte Tusche damit aufzutrocknen: denn ich mache mir es zur Regel, besonders in den hellen Theilen, sehr naß zu arbeiten, damit die Tusche in alle Furchen des Papiers gehörig eindringen kann, und nirgends eine unangenehme Trockenheit entstehe. Ausserdem erleichtere ich mir dadurch um vieles die Arbeit, denn ein saftiger Strich ist schneller und leichter gemacht, als ein trockner. Und da ich mich bestrebe meiner Tinte immer schon in dem Schälchen denjenigen Grad der Stärke zu geben, den ich nöthig habe, so darf ich nicht fürchten, daß ich etwas zu schwarz oder zu hart mache, und wenn ich meine Drucker auch noch so derb ansetze, so kann mir dieß nicht schaden, weil ich mit dem Vertreibpinsel sogleich hinweg nehme, was zu viel ist. Auf diese Art entstehen die sanften Nuancen, Schraffierungen und markichte Drucker, welche man in guten Tuschzeichnungen mit so vielen Vergnügen bemerkt, und die man sich ganz vergeblich bestreben wird nachzuahmen, wenn man die angerathene Methode nicht befolgt.

Ich benutze auch beständig zu meinem Vortheil, die oben erwähnte Erfahrung, daß eine Stelle, die man mit einerley Tinte zwey Mahl übergeht, doppelt so stark wird, als wenn sie nur ein einziges Mahl überlegt würde, und viel sanfter in die Augen fällt, als wenn ich sie gleich anfangs von dieser Stärke angelegt hätte. Daher übergehe ich die Schattenseite der Gebäude immer zwey und mehrere Mahle; wobey ich mich bemühe, die Umrisse auf das reinste her-

aus

aus zu bringen. Eben so halte ichs mit den Fenstern und andern Gegenständen, welche in den Schatten vorkommen. Ich überarbeite sie alle mehrere Mahle und richte vor allem mein Augenmerk auf die Umrisse. Die dunkleren verlohrnen Schatten suche ich in den Grund zu vertreiben, wie es schon gelehrt worden ist; und die Ritzen und Flecken merke ich wie auf der Lichtseite sehr saftig an, und verschwemme sie mit dem Verwasch-Pinsel. Am Ende, wenn alles trocken ist, und mir deucht, daß die Schatten noch nicht Körper genug haben, helfe ich mit magerem Pinsel, mit welchem ich sanft auf den flachesten Stellen weggleite, so viel nöthig ist nach *). Auch bestimme ich dann durch feine Striche und ganz starke Tusche die Umrisse genauer, die sich etwa verlohren haben. Dieß thue ich aber nur an den bedeutendsten Orten und nicht ihrer ganzen Länge nach, sondern nur vorzüglich in den Winkeln.

Ich muß hier, da ich von den Gebäuden rede, nur noch eines kleinen Vortheils gedenken, dessen man sich beym Zeichnen der Fenster bedient, um sie alle von gleicher Höhe zu machen. Man zeichnet sie nähmlich nicht einzeln, eines nach dem andern, sondern man zieht sich gleich für sämtliche Fenster durch die ganze Länge des Gebäudes zwey Linien, die ihre gemeinschaftliche Höhe bestimmen, und zwischen welchen

man

*) Ich thue dieß aber selten und ungerne, weil leicht die Zeichnung etwas ängstliches davon bekommt.

man nur die Perpendicular-Linien, welche die Seiten der Fenster andeuten, herabfallen läßt. Man sehe Tab. V. fig. 4. Ich würde hier, wenn das Gebäude gerade vor mir steht, zuerst die Linien a b, c d ziehen und dann zwischen diese Linien ein Fenster nach dem andern einzeichnen. Verjüngen sich aber die Fenster perspectivisch, wie in fig. 5. so zieht man sich auch die Linien a b, c d nach einen gemeinschaftlichen Punkt, welcher hier ausser der Tafel liegt, rückt die lezten Fenster immer näher zusammen und macht das folgende immer schmäler als das vorhergehende, weil die Regeln der Perspective es so erfordern. Je weiter eine Sache von dem Auge entfernt ist, desto kleiner wird sie.

Ich habe unter meinen Schülern auch öfters die Bemerkung gemacht, daß sie in Verlegenheit kamen, wenn sie bey Thürmen und andern Gegenständen die Spitze gerade in die Mitte setzen sollten, und ihnen dieß selten gelang, wenn sie sich allein überlassen waren. Es sey mir daher erlaubt, auch hierüber ein Wörtchen zu sagen. Ich fange, wenn ich einen Thurm, den Giebel eines Hauses, oder sonst etwas ähnliches zu zeichnen habe, nie mit der Spitze, sondern mit dem Quadrat oder dem Cylinder an, worauf das Dach ruht. Man sehe den Thurm Tab. V. fig. 6. (neben der 2ten Figur.) Hier entwerfe ich zuerst das lange Quadrat a b c d; dann lasse ich durch die Mitte desselben eine Perpendicular-Linie e f fallen, welche mir die Spitze des Daches angiebt, von welcher ich die Linien e a und e b nach dem

obern Theile des Quadrates ziehe. Ist von den zwey-en Seiten des Thurmes etwas sichtbar, so zeichne ich erst, nachdem alles dieses geschehen ist, die punktirte Linie g h und e g. Meistentheils rühren die Fehler, welche im Zeichnen der Thürme begangen werden, daher, daß man erst den Theil e a g c k entwirft, und die Linie e b d erst am Ende beyfügt.

Hat man einen Dachgiebel zu zeichnen, so verfährt man auf gleiche Weise, wenn er dem Auge gerade gegenüber steht. Ist er aber perspectivisch verkürzt, wie Tab. V. fig. 7. so kann die Spitze nicht in die Mitte kommen, sondern die hintere Seite A. muß etwas schmäler seyn, als die Seite B.

Diese wenigen Winke werden für den, der sie gehörig anzuwenden weiß, auch für andere Fälle schon hinlänglich seyn.

Wenn man sich im Nachzeichnen der Gebäude nach Kupferstichen hinlänglich geübt hat, so muß man auch Versuche nach der Natur machen, und sich hier bey Zeit gewöhnen, keine Kleinigkeit zu übersehen. Dem Mahler ist jede zerbrochene Thür, jedes Loch in der Mauer, jede Stange, die aus dem Dachladen hervorragt, wichtig, denn nach der sorgfältigen Behandlung dieser an sich unerheblichen Dinge beurtheilt man den Fleiß des Mahlers; und seine Treue in der Nachahmung des Details erzeugt eine Ueberraschung, welche um desto angenehmer ist, da man Wahrheit selbst in solchen Gegenständen findet, in

welchen man sie ihrer Geringfügigkeit wegen kaum erwarten konnte *).

Wenn ich also nach der Natur zeichne, so übersehe ich keinen ausgebrochenen Stein, keine Einfassung der Thüren oder Fenster, keinen zerbrochenen Laden, kein loßgerissenes Bret. Das Moos, womit die Ziegeldächer bisweilen bewachsen sind, die Sträucher, welche aus den Ritzen alter Gemäuer hervorsprossen, die kunstloß eingerammelten Pfähle, an welche zur Einfassung der Aecker oder des Hofraums Stangen quer angebunden sind, die alten Taubenschläge mit ihren gefiederten Bewohnern auf dem Dache, dieß alles sind für mich sehr interessante Gegenstände. Auch übergehe ich nie die mannichfaltigen Geräthe, mit welchen ländliche Hütten umgeben sind. Ich zeichne sorgfältig die Schubkarren, Stangen, Steine, Balken, Fässer, Körbe, Tröge, Wagen, Schleifsteine, Schaufeln, Bänke, Leitern, Strohgebünde, das Federvieh, welches dazwi-

*) Wenn man ganze Landschaften aufnimmt, so kann man sich bey dergleichen Kleinigkeiten nicht aufhalten. Man merkt sich aber in seiner Schreibtafel an, was davon anzubringen ist, und die wichtigsten Stücke zeichnet man sich im Großen besonders. Hier ist z. B. eine solche Note: „Das Dach von Brettern hier und da mit Moos bewachsen. Die Wand an der Wetterseite gleichfalls von Brettern, von welchen hier und dort einige loßgerissen sind. Hängende halbzerbrochene Läden. Unten Fachwerk mit schmuzig gelben Gemäuer. ꝛc.

dazwischen umher irrt, alles, was ich sonst noch von solchen Dingen zu Gesicht bekomme. Ich mache mir sogar Studien davon, und in meinem Portefeuille liegen eine Menge Entwürfe von Pflügen, Wagenrädern, alten Trögen, Pflöcken, Sensen und dergleichen, welche mir bey vorfallenden Gelegenheiten, wenn ich solche Dinge in der Wirklichkeit nicht vor Augen haben kann, sehr wohl zu statten kommen. Ueberdem schärft man auch dadurch sehr die Aufmerksamkeit, und bringt mehr Deutlichkeit in seine Begriffe und seine Imagination. Ich kann daher jedem angehenden Zeichner keinen bessern Rath geben, als alles zu skizziren, was ihm unter die Augen kommt. Ich habe keinen Rauchfang, keinen Dachladen, kein Fenster oder Thürgesimse ungezeichnet gelassen; vor keiner alten verfallenen Bauernthüre aus zusammen geschlagenen Brettern ging ich vorbey, ohne eine Idee davon in mein Taschenbuch einzutragen. So machten es andere selbst die geschicktesten Meister, und so muß es jeder Liebhaber halten, dem an der Erweiterung seiner Kunstfertigkeiten ernstlich gelegen ist.

Mit dieser Sorgfalt im Detail dürfen jedoch nur in wirklichen Landschaften die Gebäude in der Nähe gezeichnet werden; wenn sie in der Ferne liegen, so verschwinden alle Kleinigkeiten und es bleibt nur ihre Hauptform übrig, von welcher sich sogar die Umrisse mehr oder weniger verliehren, je nachdem der Hintergrund beschaffen ist.

b. Brücken und Steege.

Im Austuschen der Brücken und Steege verfährt man wie bey den Gebäuden. Wenn sie alt sind, und der Mörtel schon angefangen hat aus den Fugen der Steine zu fallen, so muß man die Form dieser Steine hier und da wahrnehmen können. Ich sage hier und da, weil die Verheerungen der Zeit nicht an allen Orten gleich stark sind, und die steifen Quadrate, durch welche manche Stümper die Steinlagen anzuzeigen pflegen, nichts weniger als mahlerisch aussehen.

An steinernen Brücken sind auch, wie an den Gebäuden, viele Stücken befindlich, die der Zeichner nicht ausser Acht lassen darf. Oft sind sie mit einer gewissen Pracht aufgeführt, und mit Bildsäulen oder Wappen verschönert. Oben am Brustgeländer befindet sich eine Einfassung und zwischen dieser und den Schwibbögen läuft ein architectonisches Band hin, durch welches der obere Theil von dem untern abgesondert ist. An der Seite, gegen welche der Strom anschießt, sind zwischen den Bögen spitzige Pfeiler und Eisbrecher, und auf der entgegengesetzten andere Füllungen. Von solchen Verzierungen mache ich mir Studien im großen, damit ich sie im kleinen desto zuverläßiger anbringen kann. Ich schreibe dazu Band einer steinernen Brücke; Eispfeiler u. s. w. Die Bänder zeichne ich am liebsten im Profil, in welchem sich die architectonischen Glieder deutlicher ausnehmen. — Solche steinerne Brücken zieren oft

un-

ungemein den Vorgrund, und da müssen sie mit dem größten Fleiß bearbeitet werden; in der Ferne verliehrt sich aber größtentheils das Detail, d. i. die kleinern Theile des Ganzen.

Die hölzernen Brücken und Steege enthalten oft sehr viele mahlerische Schönheiten. Von diesen kann der Mahler sich nicht genug Studien machen. Ich zeichne oft die nähmliche Brücke vier Mahl von verschiedenen Seiten; bald, daß ich sie ihrer ganzen Länge nach übersehe, bald so, daß sie sich etwas verkürzt, bald so, daß ich sie ihrer Breite nach vor den Augen habe, als wenn ich sie besteigen wollte, und dann auch noch ein oder mehrere Mahle von der andern Seite. Ich bemühe mich dabey sowohl das Geländer, als sämtliche Querbalken, welche die Brücke tragen, und die Planken, die den Boden derselben ausmachen, ihrer wahren perspectivischen Lage nach zu treffen. Die Risse in dem alten Gebälk, die schräge Lage der Pfähle, die sich nach und nach gegen diese oder jene Seite geneigt haben, bleibt von mir nicht unbemerkt. Dabey bin ich besorgt, nach Verhältniß des Standpunktes, an welchem ich mich befinde, entweder den obern oder den untern Theil der Balken anzuzeigen. Denn, wenn ich höher stehe als diese Balken, so zeigen sie sich, wie Tab. V. fig. 8. A. wo das obere Theil b sichtbar ist; stehe ich aber tiefer, so entdecke ich das untere Theil c S. fig. 8. B.

Im Austuschen verhalte ich mich wie bey andern Gegenständen. Ich mache die erste Anlage der Schatten naß, und übergehe sie, wenn sie trocken

 sind

sind, mit derselben Tinte zum zweyten Mahl. In die Ecken setze ich kleine saftige Drucker, mit ziemlich starker Farbe, und vertreibe sie mit dem Verwaschpinsel. Eben so verfahre ich mit den Rissen und Ungleichheiten, die ich anzugeben habe.

c. Entfernte Dorfschaften.

Man sieht oft Städte und Dorfschaften in der Ferne, welche durch ihre Lage eine Landschaft ungemein verschönern. Gibt es einen gefälligern Anblick, als einen alten bemooßten, oder auch einen neuen freundlichen Kirchthurm, der mit den andern höhern Gebäuden des Ortes über einen dicken Wald von Obstbäumen hervorragt, und sich in dem vorbeyschleichenden Flusse spiegelt? Ich sammle gerne Studien von solchen Ansichten, und benutze sie bey landschaftlichen Gemählden. Gemeiniglich besuche ich solche Gegenden bey der niedergehenden Sonne, und beobachte da das mannichfaltige Spiel der Lichter und der Schlagschatten, die oft ganze Strecken in Dunkel hüllen, oder in langen Streifen über die erleuchteten Gebäude hinfallen. Freilich sieht man diese Wirkungen des Lichtes nur bis auf eine gewisse Entfernung, und weiter hin bleiben nur Licht und Dunkelheit in zweyen Hauptmassen sichtbar; das Licht erscheint schwächer, und die Schatten verliehren ihre Schärfe und Stärke; dadurch aber entsteht im Ganzen ein äusserst weicher und sanfter Ton, der einen reizenden Effect thut, wenn er mit den derben

und

LB Coburg

und kräftigen Schatten im Vorgrund in Contrast gebracht wird. Das Dörfchen flieht dann zurück und wenn man, wie es seyn soll, auch die Umrisse recht weich und unbestimmt gehalten hat, so glaubt man es auf dem Papier in der nähmlichen Entfernung wie in der Natur zu betrachten. —

Im Austuschen muß man solche entfernte Gegenstände äusserst naß bearbeiten, und die Schättchen sorgfältig in einander verschwemmen, damit nirgends etwas Abgeschnittenes zum Vorschein komme. Fenster und Thüren, Dachläden und andere Oefnungen gleichen da bloßen Flecken mit unbestimmten Umrissen.

d. Felsen.

Die Felsen sind ihrer Brüche wegen schon um ein merkliches schwerer als die Gebäude; im übrigen aber haben sie doch viele Aehnlichkeit mit einer Mauer, in so weit sie ganz steil sind.

Das Zeichnen der Felsen nach Kupferstichen hat keine großen Schwierigkeiten, weil man sich da mit den Quadraten helfen kann; man muß sich aber doch, so wenig als bey den Gesichtern, sogleich auf alle Aussprünge einlassen, sondern die verschiedenen Massen fürs erste in geraden Linien entwerfen, damit mau nur ihre Gestalt im Ganzen bekommt: Auf diese geraden Linien zeichnet man hierauf die Aussprünge.

Eben so halte ich es nach der Natur; ich sehe da in den verschiedenen Felsenmassen nichts als Drey- oder Vierecke, die ich in lauter geraden Linien an-

einander füge, auf welche ich nach der Hand die Aus-sprünge und Brüche zeichne. Ich bediene mich dabey, zur Prüfung der wechselseitigen Lage der Theile gegeneinander, fleißig der Perpendicular- und Horizontal-Linien, welche ich durch Visiren nach dem Bleystift, den ich vor mein Auge halte, leicht finde. Jeder größere Fels besteht aus einer Menge kleinerer, oder er ist durch Risse in verschiedene Theile abgetheilt, die ich erst dann anmerke, wenn ich die Figur im Ganzen habe. Ich beginne fürs erste mit den beleuchteten Theilen; nach diesen zeichne ich die übrigen, welche im Schatten liegen.

Je näher die Felsen dem Auge sind, desto schärfer sind die Brüche, desto stärker die Schatten. Weiterhin schmelzt Schatten und Licht immer mehr zusammen, und am Ende wird alles beynahe so flach wie eine Mauer.

Ich will suchen die Zeichnung der Felsen und ihre Behandlung im Tuschen durch ein Beyspiel deutlicher zu machen. Tab. V. fig. 9. stellt einen Felsen vor, der ziemlich viel Brüche und verwickelte Partien hat, und doch beruht die ganze Anordnung desselben auf den wenigen geraden Linien fig. 10. Auf diese zeichne ich die Aussprünge und der Felsen steht da.

Will ihn ich nun schattieren und im Schatten wieder die vielen kleinern Steinmassen, welche daran befindlich sind, anzeigen, so zeichne ich mir sie so, wie sie in fig. 9. weiß ausgespart sind, an ihren Ort; dann übergehe ich die ganze Schattenseite und auch diese weiße Partien, welche ich um mehrerer Deutlich-

keit

keit wegen ganz weiß gelassen habe, mit einer Tinte von mäßiger Stärke (allenfalls No. 5. fig. 3.) und lasse sie trocknen. Hierauf überarbeite ich dieselbe mit etwas stärkerer Tusche, spare aber das, was in fig. 9. ganz weiß geblieben ist, aus. So bald auch diese zweyte Lage ausgetrocknet ist, setze ich in die Winkel der Schatten kleine saftige Drucker, wie zwischen fig. 7. und 9. bey dem punktirten Zeichen NB. einige angegeben sind, und verziehe sie mit dem Verwaschpinsel. Dieß wiederhole ich so lange mit verstärkter Farbe, bis die dunkelsten Schatten ihre ganze Kraft haben. Findet sich dann, daß die hellen Theile noch zu grell gegen die dunkeln abstechen, so überziehe ich die ganze Schattenseite nochmals mit einer mäßig starken Tinte No. 2. oder 3. (fig. 3.) wodurch ich Licht und Schatten in besseres Verhältniß bringe. Ich bezeichne dann auch noch durch einige Drucker die Risse und Ungleichheiten in den Lichtpartien.

In Absicht der beleuchteten Seite verfährt man auf gleiche Weise, nur überdeckt man, wie es sich von selbst versteht, dieselben mit keiner dunkeln Tinte, sondern bemerkt bloß die kleinen Schatten mit sehr schwacher Farbe, die man mit dem Verwaschpinsel vertreibt oder auftrocknet, und durch saftige Drucker näher bestimmt.

e. Erdboden oder Erdterrassen.

Der Boden ist entweder eben oder brüchig. Im letzten Falle hat er einige Aehnlichkeit mit den Fel-

sen, nur mit dem Unterschiede, daß die Erdschollen viel kleiner sind als die Steinmassen, aus welchen die Felsen bestehen; auch sind die Brüche nicht so schroff und spitzig. Oft sind von einer Grasterrasse durch Flüsse oder Regenbäche ganze Stücken weggerissen, so, daß man auf der einen Seite die rohe abschüßige Erde sieht, indeß die andere mit dem schönsten Gras bewachsen ist. Diese Erd- und Graspartien bringt man gerne in Gemählden an, und wenn sie gut behandelt sind, machen sie durch den Contrast der braunen, oft röthlichen Farbe der Erde und dem schönen Grund des Grases einen sehr lieblichen Effect. Der Tuschzeichner kann an diesen Gegenständen seine Kunst zeigen, wenn er die Erde und das Gras so charakterisirt, daß man sie gleich für das erkennet, was sie vorstellen sollen.

Ich lege die flache Erde, wenn sie beschattet ist, erst mit einer flüßigen Tinte an, welche ich mit dem andern Pinsel vertreibe, oder wo es nöthig ist nur auftrockne. Wenn diese erste Anlage trocken ist, übergehe ich sie entweder zum zweyten Mahl auf dieselbe Weise, oder ich zeichne gleich sehr naß die vorkommenden Unebenheiten hinein, und vertreibe oder mildere sie mit dem zweyten Pinsel. Dieser zweyte Pinsel setzt mich in Stand immer leicht und herzhaft zu arbeiten; er überhebt mich aller Sorge, daß dieser oder jener Theil zu hart oder zu dunkel werden und die Harmonie des Ganzen stöhren möchte. Ich kann ihn daher den Anfängern nicht genug empfehlen, wenn auch gleich von andern Mahlern der Gebrauch

desselben getadelt und vorgegeben wird, daß er nur für Ingenieurs und Baumeister ist.

Der Erdboden ist theils hier und dort mit Steinchen, theils mit Erdschollen oder andern Gegenständen bestreut, oder an manchen Orten mit Gras bewachsen. Diese Kleinigkeiten darf der Mahler so wenig übersehen, als die Wagengeleise, die sich darüber wegziehen. Die Wege sind überhaupt eine große Zierde der Landschaftsgemählde wegen der mahlerischen Wendungen, die sie öfters nehmen, und den schönen Abtheilungen der Gründe, welche sie gewähren. Gemeiniglich sind sie an einigen Orten mit Steinen besetzt, oder mit einem Gehege von Stangen oder Bretern eingefaßt, oder es erheben sich hart an ihnen steile Berge oder Felsenwände. Sehr oft findet man auch an dem Rande der Wege, wo nicht ganze Alleen doch schöne einzelne Bäume, oft auch nur abgebrochene Baumstorren, die noch mit einigem Laube bewachsen sind, und im Vorgrunde viel zur Verschönerung einer Landschaft beytragen.

Die brüchigen Erdterrassen werden wie die Felsen bearbeitet.

Grasboden, oder Grasterrassen.

Es erfordert Kunst, einen Grasboden mit dem Pinsel so zu behandeln, daß er das Wollichte und Sammtartige des Grases gut nachahme. Ich verfahre dabey ungefähr auf folgende Art.

Erst

Erst lege ich die dunkeln Theile sehr naß an und vertreibe sie, wo es nöthig ist. Auf diese Anlage setze ich eine Lage kurzer krauser Strichelchen, die ich nicht ganz zusammen hänge, sondern nur in den größern weißen Zwischenräumen mit Punkten verbinde S. Tab. V. fig. 11. Dieß alles mache ich ziemlich naß, damit ich desto leichter und ungezwungener arbeiten kann. Ich bin auch bedacht, meine Tinte, welche ich nicht viel stärker als die Anlage mache, mit dem oft mit der Zunge benetzten Pinsel fleißig umzurühren, damit sie dicker und körperlicher sitzen bleibe. Diese Grasschraffierung, wenn ich sie so nennen darf, (welche aber viel sanfter und bleicher seyn muß, als sie bey fig. 11. angegeben ist,) lasse ich vollkommen trocken werden, dann überziehe ich sie ganz mit einer Tinte von der Stärke der Anlage. Dadurch bringe ich also mein Gras zwischen zwey Lagen Tusche, unter denen es nur soviel hervorblicken darf, als nöthig ist, es als Grasboden zu erkennen. Gemeiniglich lasse ich es aber nicht bey einem einzigen Farbüberzug bewenden, sondern übergehe entweder das Ganze oder nur gewisse Theile so lange mit sanften Tinten, bis sie mir die rechte Stärke zu haben scheinen. Verliehrt sich bey diesen Ueberarbeitungen allzusehr die Grasschraffierung, so helfe ich ihr gelinde mit nassem Pinsel nach, oder mache sie auch wohl aufs Neue.

Daß man gleich bey der ersten Anlage Rücksicht auf alle folgenden Verstärkungen nehmen und sie folglich

lich nicht zu dunkel machen muß, versteht sich wohl von selbst.

Je näher ein Grasgrund den Augen liegt, desto deutlicher unterscheidet man das Gras; in der Form hingegen gleicht er immer mehr einer ebenen Fläche. Ein gleiches muß in den Zeichnungen und Gemählden beobachtet werden. Im Vorgrund sieht man deutlich die Grashalmen und Blumen, mit welchen sie untermischt sind. Man nimmt selbst öfters die größeren Gewächse zur Füllung des Vorgrundes, und manche Mahler machen sich sogar von vielen wilden Pflanzen Studien nach der Natur, um sie in ihren Landschaften anzubringen. Ich billige sehr diese Gewohnheit und ahme sie bisweilen nach, denn ich halte solche Gewächse für die natürlichste Verschönerung der Abbildung solcher Gegenden, wo sie wachsen.

f. Bäume.

Der Baum ist eine der schwersten Gegenstände in einer Landschaft, und man bringt es nur erst durch viele Versuche und einen angestrengten Fleiß in Copiirung guter Muster zu einiger Fertigkeit in dem Nachahmen derselben. Wer sich gut in Röthel- und Bleystiftschraffierungen geübt, und seine Hand dadurch fest und sicher gemacht hat, dem wird es bey dem Baumschlag, wo ängstliches Wesen durchaus nicht angewendet ist, sehr gut zu statten kommen.

Es giebt zweyerley Hauptarten, den Baumschlag zu behandeln; man blättelt nähmlich entweder bloß

mit

mit dem Pinsel, oder man nimmt die Feder, auch wohl nur den Bleystift zu Hülfe. Die erstere Art ist ungleich schöner, sanfter und reiner, als die letzte: mit ihr werde ich mich auch hier vorzüglich beschäftigen; vor der Hand aber werde ich noch auf keine besondere Baumgattung Rücksicht nehmen.

Wenn ich einen Baum tusche, so zeichne ich mir erst die Form des Wipfels und des Stammes mit Reißbley, merke mir auch gleich die hellen Partien des Laubes sorgsam an *). Mit der Ausarbeitung der letztern (der hellen Partien) mache ich den Anfang. Ich blättle sie mit Bleystift, oft auch mit der Feder so aus, wie es Tab. V. fig. 12, gezeigt ist: dann übergehe ich alle dunklere Theile mit einer ganz schwachen Tinte, und reibe, wenn sie trocken ist, den Bleystift an den Umrissen aus; die Lichtpartien, welche ich damit geblättelt habe, lasse ich aber vor der Hand noch stehen. Auf diese erste Anlage fange ich an mit dem Pinsel zu blätteln. Hier ist es nun wieder nöthig, daß man mit einer sehr dünnen Tinte sehr naß arbeite; auch muß man nicht vergessen, den Pinsel öfters mit der Zunge stark zu benetzen und

in

*) Man kann auch die Form des Baumes flüchtig mit sehr bleicher Tusche naß anlegen und die beleuchteten Partien aussparen. Auf diese Weise lassen sich auch ganze Baumgruppen machen, wenn man die erste Anlage immer dunkler und in Massen (wie zwischen fig. 7 und 9 beym Zeichen NB. c.) anlegt und vertreibt. Man braucht alsdenn nicht besonders zu blätteln.

in die Tusche zu rühren, damit die Blätter derb und deutlich sitzen bleiben, und man desto freyer arbeiten könne.

Die Form der Blätter ist nach Verschiedenheit der Bäume und ihres Ortes an denselben auch sehr verschieden. Manche Baumarten haben ganz kleine Blättchen, wie z. B. die Aepfel, Kirschen, Buchbäume, andere große, wie z B. die Eichen, Kastanien- und Nußbäume. Bey manchen sitzen sie etwas zerstreut an den Zweigen, bey andern aber, wie bey den Eichen und Kastanienbäumen, machen sie ganze Büsche aus. In Hinsicht auf ihre Lage wachsen sie entweder aufwärts, oder sie neigen sich gegen die Seite, oder sie fallen, abwärts. Auf diese Verhältnisse hat der Mahler Rücksicht zu nehmen, damit er sie auch in seinen Gemählden beobachte.

Ich bemühe mich, wenn ich blättle, ein Blatt ganz deutlich und rein neben das andere zu setzen, und nehme mich in acht, daß sie nie zusammen fliessen. Dieß gelingt mir am besten, wenn ich, wie schon gesagt, recht naß arbeite, und den Pinsel öfters mit der Zunge befeuchte. Bald verbinde ich zwey, bald drey, bald vier und fünf Blättchen mit einander zu einem kleinen Busch, wie man es in der Natur sieht. An der Spitze des Baumes blättle ich nach Art der 13. fig. Tab. V. Gegen die linke Seite lasse ich die Blättchen, wie bey fig. 14, und gegen die rechte Seite, wie bey fig. 15. fallen. Mit dem unten an dem Wipfel befindlichen Laube halte ich es wie bey fig. 16. Hierbey ist zu bemerken,

daß

daß ich nicht immer die äussersten Blätter zuerst ma-
che, sondern ich hänge sie öfters an den übrigen an. Man kürzt sich aber die Arbeit um vieles ab, wenn man den Baum rings umher an dem Rande aus-blättelt, und das Innere ganz flach austuscht. Auf diese flache Anlage macht man dann, wenn sie trocken ist, dunkle Blattpartien, die man wieder mit blei-chen Tinten überlegt, und so lange verstärkt bis sie die rechte Dunkelheit haben.

In der Mitte des Baumwipfels verfahre ich wie an dem Rande. Ich blättle beständig Partienweiße, und wenn alles gut getrocknet ist, ziehe ich eine oder mehrere Tinten darüber. Ich setze auch an die dun-kelsten Stellen große nasse Massen, wie bey dem Zeichen NB. zwischen fig. 7. und 9. auf Tab. V. bey c angegeben sind, verwasche sie aber nicht wie sonst, sondern verziehe sie in Blattpartien, und dieß wiederhole ich so lange, bis die Schatten ihre ganze Stärke haben. Mit den gedachten Massen umgebe ich auch öfters die mit Bleystift gezeichneten Lichtpar-tien fig. 12, welche ich ausspare. Die innern Blätt-chen aber umreiße ich sanft mit dem Pinsel; lösche sodann den Bleystift weg, und bezeichne die daran vorkommenden Schatten mit bloßen aber markichten Druckern, welche ich verwasche. Stehen diese hel-len Partien nicht im vollem Lichte, so werden sie von den gedachten Druckern erst mit einer wäßrigen Tin-te ein oder zwey Mahl naß überzogen.

Will ich einen Baum mit der Feder oder dem Bleystift ausblätteln, so verfahre ich durchgehends mit allen

allen Partien, so wie es Tab. V. fig. 12. gezeigt ist. Nachdem ich den ganzen Baum in dieser Manier ausgearbeitet habe, übergehe ich die Schattenpartien mit Tusche; die beleuchteten Theile spare ich aber aus, und schattiere sie mit schwächeren Tinten. Auf diese Art wird gemeiniglich der Baumschlag in den so genannten Aberlischen oder Aquarell Landschaften behandelt.

Die Aeste, welche zwischen dem Laube vorschimmern, machen den Baum mahlerischer und sind daher nicht zu vernachläßigen; nur muß man, wenn man sie zeichnet, darauf sehen, daß ihr Daseyn und ihr Schwung aus dem Wuchs des Baumes erklärt werden können. Es ist lächerlich, wenn man Zweige mahlt, die an größeren Aesten, oder Aeste, welche an den Stamm nirgends angewachsen seyn können.

Die frechen Reiser, welche öfters aus den Baumstämmen hervorsprossen und längs derselben Laubpartien bilden, sind auch eine mahlerische Schönheit, von welcher man Gebrauch macht.

Der Wuchs der Bäume ist sehr mannichfaltig. In der Mahlerey sind aber nicht immer diejenigen die schönsten, welche die Forst- oder Baumeister dafür erkennen. Diese sehen auf gerade Stämme, welche aus der Erde senkrecht in die Höhe streben und nirgends durch Auswüchse verunstaltet sind, die Mahler hingegen ziehen die krumm gewachsenen Stämme vor, wenn es nur keine Krüppel sind, und ihre Höhe in gutem Verhältniß mit dem Wipfel steht. Oft

aber nehmen sie auf den Wipfel auch gar keine Rücksicht, sondern wenn ihnen der Stamm mahlerische Schönheiten zu haben scheint, so zeichnen sie ihn in ihr Studienbuch und setzen von einem andern Baume gleicher Art den Wipfel darauf. Eben so halten sie es mit dem Wipfel, wenn der Stamm nicht schön ist, oder auch nur mit einzelnen Partien, wenn das übrige ihnen nicht gefällt.

Es ist für einen Zeichner sehr nöthig, den Wuchs der Bäume an ihrem Gerippe zu studieren, welches am besten im Frühjahr und im Herbste geschieht, ehe das Laub hervorsproßt, oder wenn es wieder abgefallen ist. Man wird sich dann die verschiedenen Partien derselben, wenn sie belaubt sind, und das Spiel der Aeste unter ihnen desto leichter erklären können. Ueberdem hat der Mahler dergleichen ganze Studien sehr oft in seinen Landschaften nöthig, es sey nun, daß er eine Winterlandschaft mahlt, oder in einem Herbst- oder Frühlingsstücke die belaubten Bäume mit entblätterten untermischen, und durch diesen Contrast seiner Arbeit eine neue Anmuth geben will. Oefters sind auch in einer Landschaft einzelne abgestandene Zweige, mit welchen hier und da der Wipfel eines Baumes untermischt ist, eine Schönheit; denn das Auge liebt Abwechslung, Mannichfaltigkeit und besonders Natur in dem Ganzen und in allen Theilen eines Landschaftlichen Gemähldes.

Noch ein wichtiger Punkt für die Mahler ist die Perspective der Bäume. Wenn ich nähmlich einem Baume etwas nahe stehe, so wird sehr viel darauf an-

ankommen, ob ich mich unter oder über demselben, oder in seiner Mitte befinde. Stehe ich unter demselben, so werde ich von Laub und Aesten nur den untern Theil erblicken, und die verschiedenen Lagen derselben werden sich in die Runde gleich einem Sonnenschirm vor mir ausbreiten. Betrachte ich hingegen einen Baum von einer Anhöhe hinab, die höher ist als derselbe, so wird das Gegentheil erfolgen, und ich werde nur den obern Theil der Aeste und Blätter sehen: auch wird ein guter Theil von der obern Hälfte des Stammes durch das rund ausgebreitete Laub verdeckt und das übrige verkürzt werden. Ist endlich mein Auge der Mitte des Wipfels gegen über, so werden hier die Blätterschichten ganz verkürzt erscheinen, und von demjenigen Laube, welches über meinem Auge ist, werde ich den untern Theil, von dem unter meinem Auge aber den obern Theil sehen. Eben so verhält es sich mit den Aesten.

Je näher ich einem Baume bin, desto merklicher ist dieser Unterschied. In einiger Entfernung wird man ihn weniger gewahr, und noch weiter hin verliehrt er sich beynahe ganz.

Wenn zwey oder mehrere Bäume von gleicher Höhe hinter einander stehen, und ich befinde mich unter denselben, so werden die hintern immer niedriger scheinen. Je näher ich dem ersten Baume trete, desto auffallender wird dieser Unterschied und oft scheint der zweyte Baum, wenn er dreyßig oder vierzig Schritte von dem ersten absteht, nur halb so groß zu seyn; seine Spitze erreicht nur, dem Anschein

nach, die Hälfte des Wipfels vom ersteren. Je weiter ich mich von dem ersten Baum entferne, oder je näher ihm der zweyte steht, desto geringer ist der Unterschied der Höhe. Man sehe Tab. V. fig. 17. und fig. 19. Bey fig. 17. zeigt sich der Baum b um sehr viel kleiner, als der Baum a, weil angenommen wird, daß das Auge des Sehers sich sehr nahe bey a c befindet; bey fig. 19. aber ist der Unterschied zwischen a und b ganz unbedeutend, weil das Auge des Sehers weit entfernt und wie die Linie d zeigt, sogar ausser der Tafel angenommen ist.

Stehe ich niedriger als der Baum, so scheint fig. 17. die Spitze des Baumes b tiefer, als diejenige des Baumes a d, an welchem sie nur bis zu d reicht. Stehe ich hingegen höher, wie bey fig. 18, so verkleinert sich zwar auch der Baum b in eben dem Verhältnisse, wie bey fig. 17, die Spitze ragt aber über den Baum a hervor.

Wider diese sehr simple perspectivische Regeln wird selbst von geübten Mahlern oft gefehlt: wenn sie ihren angenommenen Standpunkt vergessen, und dadurch entsteht eine Stöhrung aller Täuschung, welche selbst demjenigen mißfällt, der sich nicht zu erklären weiß, wo der Fehler liegt. Noch öfters als mit Baumen ereignen sich dergleichen Mißgriffe mit den Gebäuden, wo die Dachlinien bald auf bald unterwärts laufen, da sie sich doch alle nach dem Horizont ziehen sollten, welcher die Höhe des Auges bestimmt. — Ich kann über diese interessante Materie hier nicht mehr sagen, weil man mich nicht verstehen würde,

de, wenn man nicht bereits mit den ersten Grundsätzen der Perspective bekannt ist. Es werden aber diese wenigen Winke genug seyn, die Nothwendigkeit des Studiums der Perspective darzuthun.

g. Wasser.

Das Wasser kann nicht naß und sanft genug getuscht werden. Hier ist ein magerer Pinsel am wenigsten angewendet. Ich lege zuerst die Schatten in demselben mit dünnen Tinten an, und verstärke dieselben durch neue Lagen, wenn die ersten trocken sind. Den Zug des Stroms deute ich erst durch breite saftige Striche an, welche ich mit dem zweyten Pinsel vertreibe, und auf diese ziehe ich am Ende schmälere gleichfalls sehr markicht. Dabey bemühe ich mich, an den dunkeln Ufern helle Wiederscheine auszusparen, und das Bild der Gegenstände, welche sich in dem Gewässer abspiegeln, sorgsam auszudrücken. Ich hüte mich aber diesen Wasserbildern bestimmte Umrisse zu geben, ich verschwemme dieselben in zarten Strichen nach dem Laufe des Stromes.

Diese Abspieglung der Gegenstände in den Fluthen verdient auch in der Natur die ganze Aufmerksamkeit des Mahlers. Man wird finden, daß sie nicht allenthalben in gleichem Grade deutlich ist, und da, wo starkes Liche hinströmt, beynahe gar nicht Statt hat. An solchen Orten hingegen, wo der Fluß beschattet ist, bilden sich nicht nur die Gegen-

 stände

stände am Ufer, sondern oft sehr weit entlegene hohe Objecte ganz deutlich ab.

Das ruhige Wasser erfordert in der Behandlung bloß Weichheit und sanftes Verschwemmen der Schatten und Lichter; ist es aber in Bewegung, so, daß es Wellen wirft oder schäumet, dann erfordert es schon eine viel größere Kunst. Man muß sich theils schon in der Anlage, theils im Ausarbeiten nach dem Zuge der Wellen richten, und den Schaum, welchen sie erregen, durch Punktiren oder durch kleine derb und naß hingesetzte Massen auszudrücken suchen, welche man mit dem Pinsel in Schaumtheilchen verzettelt. Letzteres ist besonders bey Wasserfällen nöthig. Die Schatten müssen da auf dem Schaum äusserst bleich nebenher aber ziemlich derb und dunkel gehalten werden, damit das, was weiß seyn soll, auch weiß erscheine.

h. Staffirung.

Die Figuren, womit die Landschaften belebt werden, nennt man die Staffirung derselben.

Auf diese Staffirungen muß man einen vorzüglichen Fleiß wenden, weil die Blicke des Beurtheilers zuerst auf dieselben fallen, und folglich eine nachläßige Behandlung derselben ihn gleich wider alles übrige einnehmen kann. Es ist zwar ein ganz unrichtiger Schluß, daß, wenn in einer Landschaft die Figuren schlecht sind, auch das Uebrige nicht viel werth ist, denn es sind oft die besten Landschaftsmahler schlechte

Figu-

Figurenzeichner; indessen schaden verzeichnete Bilder einem landschaftlichen Gemählde doch eben so sehr, als ein Schmutzfleck einem kostbaren Kleide: des Fleckens wegen mag man oft das ganze Gewand nicht. Die Kunstgeschichte lehrt, daß viele Landschaftsmahler, welche sich ihrer Schwäche in der Figurenzeichnung bewußt waren, sich die Staffirung von andern guten Künstlern machen ließen. Liebhabern, welche dieß nicht können, wollte ich lieber den Rath geben, sich ganz der Staffirungen zu enthalten.

Wenn ich in eine Landschaft kleine Figuren zu zeichnen habe, so setze ich sie durch zarte Ringe zusammen wie in Tab. I. fig. 7. wo ich dann bloß an den Umrissen nachzuhelfen und sie zu berichtigen habe. Diese Umrisse führe ich erst im Ganzen mit dem Bleystift und in ihren Theilen mit dem Pinsel aus. Die Schatten aber lege ich in kleinen saftigen Druckern an und vertreibe sie mit dem zweyten Pinsel; sind es aber größere Partien, so lege sie erst wie andere Gegenstände ganz flach an. Am Ende übergehe und berichtige ich alles mit einem etwas mageren Pinsel; damit aber nichts matt oder trocken aussehe, so helfe ich ganz zuletzt noch mit saftigen Druckern nach, welche ich verziehe. Auch bestimme ich die Umrisse, welche sich verlohren haben, aufs neue durch kurze und starke Linien, welche aber doch nicht hart seyn dürfen.

1. Andere Gegenstände.

In den Landschaften kommen noch eine Menge anderer Gegenstände vor, als Pfähle, Geheege, abgebrochene Aeste, Stämme, Steine, Boote, Schiffe, von welchen man sich Zeichnungen nach der Natur entwerfen muß. Getuscht werden sie wie alles übrige durch markichte Anlagen und saftige Drucker im Auszeichnen. Man muß sich auch hier erst eine Zeit lang nach guten gestochenen Mustern üben.

3. Austuschung einer ganzen Landschaft.

Wir wollen hier, um uns unsern Gegenstand mehr zu versinnlichen, wieder die Landschaft Tab. IV. vor Augen nehmen.

Hat man eine Gegend aufgenommen, oder zeichnet man dieselbe nach einem Kupferstiche, so entwirft man sie erst nach ihren Haupttheilen mit dem Bleystift, dann umreißt man sie, so wie es an Tab. IV. gezeigt ist, mit dem Pinsel, oder man richtet sich im Schattieren auch nur nach dem Bleyriß und berichtiget zuletzt die übrigen Umrisse mit dem Pinsel.

Wenn die Umrisse ganz in Richtigkeit gebracht sind, so beginnt man das Abschattieren mit der Luft, wo man das Gewölke so zu vertheilen hat, daß die dunkeln Gegenstände der Landschaft auf einen hellen Luftgrund kommen, die lichten Objecte hingegen durch dunkles Gewölke hervorgehoben werden.

Wenn

Wenn ich Luft zu tuschen habe, so überziehe ich erst den ganzen Himmel mit einer so bleichen Tinte, daß sie dem hellen Wasser gleicht; nur solche Stellen, die das höchste Licht haben, verschone ich damit. So lange diese erste Anlage, welche ich ziemlich naß mache, noch feucht ist, trage ich mit einer merklich stärkern Tinte die Wolken auf, welche sich von selbst in den nassen Grund verschwemmen werden. Ich muß aber hier die rechte Mittelstraße zwischen zu feucht und zu trocken zu treffen suchen. Denn, wenn ich so naß arbeite, daß die Farbe auf dem Papier stehen bleibt, so gewinnt das Gewölk das Ansehen, als ob es regnete; ist hingegen der Grund zu trocken, so verliehret sich der Rand der Wolken nicht darauf, sondern wird hart und abgeschnitten. Wenn zu viel Tusche oder Wasser auf das Papier gekommen ist, so muß es mit einem magern und reinen Pinsel abgetrocknet werden. Ein schwach feuchter Pinsel zieht das Wasser wie ein Schwamm ein.

Ist es nöthig so kann man diese Wolkenpartien, wenn sie trocken sind, zum zweyten Mahl überarbeiten, und helle Massen hinter den dunklern hervorstehen lassen. Es thut dieß eine angenehmere Wirkung, da man häufig in der Natur ein solches Uebereinanderschieben heller und dunkler Gewölke bemerkt.

Diese Art die Luft anzutuschen ist unstreitig die leichteste. Um ein merkliches schwerer ist es, helles Gewölk auf dunklem Grunde gut vorzustellen. Dieses zeichne ich gewöhnlich erst mit dem Bleystift

auf, und reibe die Züge mit elastischem Gummi wieder so sorgfältig weg, daß kaum eine Spur davon übrig bleibt. Sodann lege ich den dunkeln Grund an, und verwasche, oder vertrockne ihn wenigstens mit dem zweyten Pinsel an dem Rande des hellen Gewölkes. Man kann auch, wie bey der vorigen Methode, erst das ganze Papier so weit die Luft reicht mit reinen Wasser anfeuchten, und dann erst den dunkeln Grund auftragen, welcher sich von selbst in das helle Gewölke verliehren wird. Man muß aber dabey beständig mit dem zweyten Pinsel nachhelfen, damit lezteres seine rechte Form behalte und die einfliessende Tusche nichts daran verderbe. Will man nicht das ganze Papier anfeuchten, so benetzt man nur den Rand des lichten Gewölkes, womit man ebenfalls den Vortheil erlangt, daß der dunkle Grund sich selbst darein verliehrt.

Oft sieht man, daß dunkle Wolken mit einem glänzenden Saum eingefaßt sind. Diese nachzuahmen lege ich erst auf die gedachte Art waschend die Wolken an, und mache den Grund zwischen welchem sich der leichte Raum befindet zulezt. Ich berühre nähmlich mit demselben nicht das Gewölk, sondern spare zwischen demselben das helle Papier aus welchem ich die Form der Wolken gebe.

Es ist gut, wenn man sich im Austuschen der Luft nicht sclavisch nach einem bestimmten Muster richtet, sondern mehr seiner Hand und seiner Phantasie folgt, doch immer

mit

mit Beobachtung des oben angeführten Grundsatzes, daß die dunkeln Partien der Landschaft auf einen hellen Luftgrund stehen müssen, und die hellen auf einen dunkeln. Das Vergleichen guter Landschaften wird diese Regel deutlicher machen und sie näher bestimmen.

Nach der Luft wende ich mich an die entferntesten Gegenstände, und rücke immer von hinten her dem Vordergrunde näher. In Tab. IV. würde ich vor allen die Gebirge k, l, m, n abschattieren, dann das Dörfchen bey n, dann den Wald q, ferner die Gebäude o und den ganzen Wiesengrund p. Die nähern Gegenstände müssen dabey immer etwas dunkler gehalten werden, als die entfernteren. Der hinterste Berg m müßte also am schwächsten seyn, etwas stärker der Berg l, noch stärker k. u. s. w. Indessen ist hierbey zu bemerken, daß bey entlegenen Objecten diese Unterschiede in den Schatten nicht sehr merklich sind; je näher sie aber dem Auge rücken, desto deutlicher bemerkt man sie.

Nach dem Wiesengrunde würde ich den mit Wald bewachsenen Berg i schattieren, nach demselben den Thurm und die Häuser, und ganz zulezt den Vorgrund a, an welchem die Schatten am dunkelsten seyn müssen.

Wie man jeden Gegenstand einzeln behandelt, hat sich bereits aus meinen Bemerkungen über die einzelnen Bestandtheile einer Landschaft ergeben. Ich kann aber nicht oft genug wiederholen, daß man durchgehends naß und markicht arbei-

ten muß, damit die Zeichnung keck, frisch und kräftig werde. Eine magere und ängstliche Behandlung ist bey Landschaften am allerwenigsten angewendet.

C. Vom Tuschen der Porträte.

1. Auf Papier.

Die Porträte sind wegen der feinen und sorgfälgen Arbeit, die sie erfordern, und bey welcher auf jedes Pünktchen sehr viel ankommt, ungleich schwerer zu tuschen, als die Landschaften; man thut daher wohl, wenn man, um den Uebergang vom Leichtern zum Schwereren zu beobachten, erst mit diesen anfängt.

Will man ein Porträt copiiren, und man getraut sich nicht die sämtlichen Verhältnissen der Theile im Ganzen durch ein gutes Augenmaß zu finden, so zeichnet man es wieder durch Hülfe des Gitters. Man zieht sich zu diesem Gebrauch, wie schon oben gerathen worden ist, die Quadrate mit Oehlfarbe auf eine Glastafel, welche man zu diesem Gebrauch aufbewahrt. Und da bey einem Porträt sehr viel auf Reinlichkeit ankommt; und folglich alle falschen Züge nach Möglichkeit vermieden werden müssen; so thut man wohl, wenn man sich das Gitter nebst dem Entwurf erst auf gemeines Papier macht, und denselben, wenn alle Umrisse genau berichtiget sind, an dem Fenster

ster auf gutes Papier ins Reine zeichnet. Ist der Bleystift nicht dunkel genug, daß er deutlich durchschimmert, so umreißt man alle Züge mit der Feder, und bringt sie auf der Copie in ihre vollkommene Ordnung.

Man arbeitet viel besser, schöner und bequemer, wenn man sich das Papier, auf welches die Tuschzeichnung kommen soll, auf ein Reißbret aufspannt. Wie dabey zu verfahren ist habe ich bereits oben S. 10. angeführt.

Ist nun das Porträt in allen seinen Theilen richtig aufgezeichnet, so übergehe ich erst mit dünner Tusche alle Umrisse, bloß um sie zu fixiren oder auf dem Papier fest zu halten, und lösche die überflüßigen Bleyzüge aus. Dann schreite ich immer mit dünnen Tinten zur allmähligen Ausarbeitung der Gesichtstheile, erst der Augen, dann der Nase und des Mundes. Bey diesen kleinen Theilen ist es nöthig, daß ich punktire, und dieß thue ich mit einem nicht allzufeinen, sondern etwas stumpfen Pinsel fürs erste ganz wäßrig. Ich bemühe mich dabey, die Punkte recht rund und gleich zu machen; und damit sie gut stehen und nicht mager aussehen, benetze ich öfters den Pinsel mit der Zunge und rühre ihn in der Tusche herum. Auf diese Art verfahre ich besonders bey den Umrissen der Gesichtstheile, um ihnen mit größerer Leichtigkeit ihre rechte Form zu geben. Die größeren Schatten lege ich aber erst waschend an. Man sehe Tab. VI. Ich würde hier, nachdem Augen, Nasen und Mund ihre Form haben, den gro-

ßen Schatten a b mit dünner Tusche anlegen und ihn gegen das Licht vertreiben. Da aber auf die Form dieses Lichtes sehr viel ankommt, so würde ich mir selbige erst mit Bleystift äusserst gelinde anmerken. Von da würde ich zum Schatten c übergehen und an der Stirne eben so verfahren; auch unten am Halse würde ich gleich mit derselben Tinte die Schatten anlegen und mit dem zweyten Pinsel gegen das Licht vertreiben. An der Nase bey d ingleichen um die Augen und unter der Nase sind gleichfalls Schatten, die mit dieser ersten Tinte angezeigt werden. Ich schreite sodann von dem Gesichte zu den Haaren und lege auch hier alles an, was nicht in hellem Lichte liegt. Ich kehre mich jetzt noch gar nicht an die Form derselben, sondern trage die Farbe ganz platt auf.

Wenn diese erste Anlage trocken ist, so übergehe ich zum zweyten Mahl mit einer etwas stärkern Tinte wieder sehr naß, damit der Papiergrund recht reichlich mit Tusche getränkt werde. Je markichter man ihn hält, desto sanfter wird im Ausarbeiten das Gemählde. Ich fahre mit neuen Tinten so lange fort bis die Schatten auf meinem Papier die Stärke der lichtesten Theile im Original haben. An dem Kopf Tab. VI. müssen sie also so stark als bey e seyn. Eben so halte ich es mit den Haaren und dem Gewande. Ich kümmere mich dort noch immer nicht um die Partien.

Nachdem diese ersten Anlagen gut ausgetrocknet sind, fange ich an, die dunkleren Schatten aufzutra-

gen.

gen. Dieß geschieht mit einer Tinte, die etwas stärker ist, als die Anlage e. Ich setze nähmlich größere oder kleinere Farbmassen auf, wie bey Tab. V. fig. 7. NB. c und vertreibe sie mit dem zweyten Pinsel. Solche Massen kommen z. B. bey f hinter das Ohr, bey a an den Backenknochen, bey g unten an das Kinn, ingleichen unter die Nase ꝛc. Durch dergleichen Massen gebe ich auch den Haarpartien und den Bändern auf dem Kopfe ihre rechte Form. Ich fahre damit so lange fort, bis mir alles ungefähr die rechte Dunkelheit zu haben scheint, doch treibe ich noch nicht die Schatten zu ihrer vollen Stärke. Ehe dieß geschieht lege ich die zarten Schatten gleichfalls schwemmend auf der Lichtseite an. Man wird finden, daß Stirn und Wangen nur mit Ausnahme der höchsten Blicke h i k ganz damit bedeckt sind. Ich überlege daher auch alles mit einer Tinte, die beynahe so bleich als das helle Wasser ist, und bemühe mich diese Lichtblicke an ihren rechten Ort zu bringen, denn, wenn ich ihn verfehle, so bekommt das Gesicht etwas Schiefes. Auch diese Halbschatten übergehe ich einige Mahl sehr schwach aber markicht mit wäßrigen Tinten. In den Haaren verfahre ich eben so.

Alles, was bisher geschah, ist bloße Anlage: es sieht das Ganze noch ganz flach und unkörperlich aus; es fehlt noch allenthalben an Haltung. Um diese hinein zu bringen muß ich jezt das Ganze so lange mager überarbeiten, bis die Schatten Körper bekommen und sich so vollkommen wie im Original in einander ver-

lieh-

liehren. In dieser Absicht rühre ich mir eine Tinte an, welche ungefähr die nähmliche Stärke als der Grund hat, auf welchem ich sie gebrauchen will. Wollte ich also den Schatten f vollenden, so müßte ich mir eine Tinte von der Stärke f bereiten, bey e eine Tinte von der Stärke e. Diese Tinten nun verarbeite ich nicht schwemmend, wie bey der Anlage, sondern ganz mager; ich benetze nähmlich nur die Spitze des Pinsels mit dem feinen Satz, welchen die Tinte in dem Tuschschälchen absetzt, und gleite damit äusserst leicht auf der Oberfläche des Papiers hin, so, daß jeder Strich so geschwind trocken ist, als er gemacht wird. Dabey drücke ich meine Pinselspitze immer etwas breit, und suche damit besonders diejenigen Theile des Papiers zu treffen, welche mir am hellsten scheinen. Die Strichelchen, womit ich auf diese Weise ausarbeite, dürfen aber in der Arbeit nicht sichtbar seyn, sondern sie müssen sich ganz dergestalt in den Grund verliehren, daß man ihr Daseyn nur ahndet.

Man könnte auf diese Art durch solche magere Striche vom Anfang an das ganze Bild bearbeiten, man würde sich aber eine sehr undankbare Mühe machen, denn die Arbeit würde äusserst trocken ausfallen, weil das Papier eine rauhe Fläche hat, und der Pinsel, wenn man mager arbeitet, nur ihre obersten Theile berührt, so geschieht es, daß, wenn man ein auf diese Art behandeltes Gemählde so kehrt, daß das Licht von einer andern Seite einfällt, das

Fleisch

Fleisch aussieht, als wenn es voll Blatternarben wäre. Diesem Uebelstand beugt man vor, wenn man in der Anlage recht naß arbeitet, damit die Farbe in alle Furchen des Papiers vollkommen eindringen kann.

Auf der Lichtseite verfährt man mit den Halbschatten wie mit den ganzen Schatten; nur kann man seine Tinten hier nicht bleich genug halten. Wenn man merkt, daß durch das magere Bearbeiten manche Theile zu trocken gerathen, so sezt man wieder eine wäßrige Masse darauf und vertreibt sie. Besonders ist man mit solchen kleinen Massen (Tab. V. fig. 7. NB. a b) an den Augwinkeln, an und unter der Nase, an den Winkeln des Mundes, unter dem Kinn ꝛc. nicht sparsam. Da aber an den feinern Theilen des Gesichtes, besonders an den Umrissen, das Verwaschen etwas gefährlich ist, so muß man diese, wie ich schon erinnert habe, in in der Anlage punktiren. Dem Mund, den Augen und dem untern Theil der Nase würde ich also gleich ihre erste Form durch Punkte geben, und sie auf gleiche Art vollenden, dabey aber doch verschiedene Mahle die Punkte mit bleichen Tinten überziehen.

Die Haarpartien zeichne ich auf die erste Anlage mit sehr saftigen Strichen, welche ich, wenn sie trocken sind, mehrmals übergehe. Wo es nöthig ist, verziehe ich sie dabey mit dem Verwaschpinsel. Trocken gearbeitete Haare sehen hart aus und machen ungleich mehr Mühe, als wenn man sie naß behandelt. Am Ende kann man gleichwohl an solchen Orten, wo die Schatten noch nicht körperlich genug sind, mit mage-

rem Pinsel nachhelfen und verstärken. Die Haare sind in der Natur leicht gekräuselt und sanft; eben diesen Charakter müssen sie in Zeichnungen und Mahlereyen haben.

Die Gewänder können eben so wie das Fleisch behandelt werden; ich bearbeite sie aber des Contrastes wegen lieber in einer gestrichelten Manier, und verfahre dabey auf folgende Weise.

Ich lege nähmlich zuerst die Schatten nach ihrem schwächsten Tone an, und wasche auch die Falten nebst den andern dunklern Theilen auf die gewöhnliche Art darauf; dann aber übergehe ich diese ganze Anlage mit sanften Strichen (Tab. V. fig. 20) mit welchen ich mich nach dem Zug der Falten richte. Diese Striche mache ich sehr naß, und hänge sie so zusammen, daß sie das Ansehen einer gekreutzten Schraffierung erhalten. Wie man den Anfang dieser Schraffierung macht, sieht man bey a, ihre Fortsetzung bey d. Das untere Theil a muß dabey immer so lange flüssig bleiben, bis die zweyte Reihe Striche angesetzt wird. Ueber dieses Netz ziehe ich dann, wenn es trocken ist, neue Tinten, und decke am Ende mit magerem Pinsel die kleinen Rauten, welche zwischen den Schraffierungen entstehen, so zu, daß nur wenig davon sichtbar bleibt. Bisweilen setze ich auch erst runde Punkte in die Mitte der Rauten, ehe ich sie mager zudecke. Eine so bearbeitete Draperie wird äusserst sanft und sammtig.

Die Unterschiede der Zeuge müssen auch in blossen Tuschzeichnungen ausgedrückt werden: dieß geschieht

schieht aber mehr durch Schatten und Licht und den Faltenwurf, als durch die Manier der Schattierung. Man wird finden, daß das Tuch und der Sammt lauter große Falten und keine scharfe Brüche machen. Der Atlas und Taffet hingegen macht scharf gebrochene Falten voll glänzender Lichter. Beym Sammt sieht man die höchsten Lichter an dem Saum und auf den Umrissen, wo sie sich mehrentheils ganz schmal zeigen u. s. w. In der Folge wird hiervon noch weiter die Rede seyn.

Der Hintergrund, welchen man den Porträten gibt, erfordert auch eine ganz eigene Behandlung. Man kann zwar denselben ganz glatt anlegen, und ihn mit flachen Tinten einige Mahl überarbeiten, er fällt aber auf diese Art nicht sehr schön aus. Besser ist es man schraffiert ihn gelinde in langen und markichten Strichen, die man entweder einfach lassen, oder kreutzen kann. In beyden Fällen muß man diese Schraffierung nochmals mit einer Tinte übergehen und am Ende mager nachhelfen.

2. Auf Pergament.

Da das Pergament nicht durchsichtig ist, wie das Papier, so kann man auch das entworfene Bild nicht am Fenster darauf ins Reine zeichnen. Man muß sich also gefallen lassen, den Entwurf gleich unmittelbar auf dasselbe zu machen, oder ihn zu kalkiren. Man verfährt dabey, wie es oben S. 30. ist gelehrt worden; daß aber das Papier nicht mit Röthel, son-

dern mit Reißbley gefärbt werden muß, versteht sich von selbst.

Zum Tuschen ist nicht wohl anders als Kalbspergament zu gebrauchen, und auch dieses kann nicht wie das Papier behandelt werden, weil es die Farbe allzuschnell einzieht. Es hat überdem auch diese unangenehme Eigenschaft, daß es ganz gelb wird, wenn man es naß macht. Man sieht daher nicht eher deutlich die Wirkung der Tusche, als bis sie trocken ist. Indeß kann man doch, wenn man schon genug Fertigkeit in der Hand hat, Manches schwemmend anlegen, nur muß man noch viel nässer arbeiten als auf Papier. Man verstehe mich aber recht, ich rede bloß vom Anlegen, nicht vom Vollenden, denn hier muß man den Pinsel noch trockner halten als auf Papier. Feine Theile, wie z. B. das Fleisch, müssen aber auch schon in der Anlage mager behandelt werden.

Wenn ich also ein Bild tuschen will, so schemme ich nichts im Gesicht, sondern ich punktire sowohl die ganzen als die halben Schatten etwas mager an. Ist aber der Kopf etwas groß, wie z. B. Tab. VI. so würde ich die Anlage nicht punktirend machen, sondern eine ganz schwache Tinte bereiten, und mit dem Satz derselben und mit breitgedrücktem Pinsel so lange über die Schattentheile ganz mager und leicht hingleiten, bis sie ihre halbe Stärke hätten. Dann erst würde ich mit Punkten alles ausgleichen. Wie diese Punkte an einander gereiht werden sieht man Tab. V. fig. 21. Man muß sie aber

nicht

nicht so dunkel machen, wie sie auf dieser Platte stehen, sondern nicht viel stärker als den Grund, welchen man damit überarbeitet. Sind die Punkte trocken, so gleite ich wieder mager mit dem Pinsel in sehr schwachen Tinten darüber, wie im Anfang. Zu den Halbschatten auf der Lichtseite nehme ich eine Tinte, die beynahe so hell ist als das Wasser. Je mehr und je fleißiger ich mit solchen Halbtinten arbeite, desto schöner wird die Arbeit. An den dunkelsten Stellen der Schatten kann man auch kleine Massen (Tab. I. fig. 7. NB. a b) wagen, wenn man sich getraut, sie schnell genug mit dem zweyten Pinsel zu vertreiben. Am Ende gibt man an den dunkelsten Orten noch derbe aber vorsichtige Drucker mit sehr starker Tusche, z. B. unter dem obern Augendeckel, unter der Nase, an den Mundwinkeln und in dem Einschnitte desselben, hinter dem Öhr und in dem Ohrloch. Diese starken Drucker geben dem Bilde Frische und Lebhaftigkeit, sie sind die Seele des Ganzen. Will man selbige nicht zu groß machen, so thun Punkte von der höchsten Stärke dieselben Dienste: nur hüten muß man sich, daß keine Härten entstehen, und diese werden vermieden, wenn man gut vorarbeitet, damit die Punkte auf keinen zu hellen Boden kommen.

Will man nicht punktiren, so kann man das ganze Gesicht so stricheln, wie es S. 98. bey den Gewändern angerathen worden ist, nur mit dem Unter-

 schiede,

schiede, daß man auf Pergament den Pinsel sehr trocken halten, und gleich auf den weißen Grund stricheln muß, wenn man nicht erst mager anlegen will, wie beym Punktiren. Man fängt dann mit einer sehr bleichen Tinte an, übergeht die Schraffierung, wenn sie trocken ist, ganz mager und überstrichelt die erste Anlage nochmahls, wenn es nöthig ist. Mit den Gewändern wird es eben so gehalten.

Daß man auf gleiche Art Porträte auf Papier bearbeiten kann, versteht sich von selbst.

D. Ganze Figuren, und historische Vorstellungen.

Wer im Stande ist, ein Porträt gut zu tuschen, dem wird es nicht schwer seyn, auch ganze historische Vorstellungen nach guten Mustern zu copiiren. Er wird sich zur Aufzeichnung derselben wieder des Gitters bedienen, und sich dabey bemühen, den Ausdruck der Physionomien wohl zu erreichen.

Wenn man ganze Figuren zeichnet, so kommt es auch besonders darauf an, daß man die Extremitäten des Körpers, nähmlich ausser dem Kopfe auch Hände und Füsse, mit besonderm Fleiße ausführe, denn auf diese fällt zuerst der Blick des Kenners und nach ihnen beurtheilt er die Geschicklichkeit des Künstlers. Wenn er sieht, daß derselbe nicht im Stande war, eine Hand oder einen Fuß richtig zu zeich-

zeichnen, so erklärt er ihn ohne Umstände, und gemeiniglich mit Recht für einen Stümper, und aller Fleiß, der auf andere Theile des Gemähldes verwendet worden ist, ist verlohren.

In Pinselzeichnungen besonders kleiner historischen Gegenstände, wie z. B. Vigneten- Bücher und Kalenderkupfern, muß man auch sehr auf reine und fein ausgeführte Umrisse sehen. Viele Künstler machen dieselben mit der Feder, ich wollte aber lieber zu dem Pinsel rathen, denn sie gerathen auf diese Art sanfter und reiner, nur muß man sich bemühen, einen solchen zu wählen, der eine gute Spitze macht und die Farbe leicht fahren läßt. Die Flüßigkeit der Tusche wird sehr befördert, wenn man, wie schon oft gerathen worden ist, den Pinsel öfters mit der Zunge benezt und dieselbe damit umrührt. Die Speicheltheilchen, welche sich so darunter mischen, haben etwas Seifenartiges, welches das Papier geneigt macht, die Farbe leichter anzunehmen; auch halten sie die Pinselspitze besser zusammen, als das bloße Wasser. Nimmt man die Zunge nicht zu Hülfe, so steht nicht leicht ein Umriß auf den ersten Zug gleich rein, und die Wiederholung ist öfters schädlich.

An vielen Orten kann man aber der Pinselumrisse im Anfang ganz entbehren: da nähmlich, wo lichte Theile von Schattenpartien umgeben sind, denn in solchen Fällen geht man sicherer, wenn

man die hellen Theile ausspart und erst am Ende durch einige Drucker die Umrisse schärfer bestimmt. Es ist nicht schwer, wenn z. B. ein Gesichtprofil rings um mit Schatten umgeben ist, sich mit denselben immer mehr den Umrissen zu nähern und ihnen jede Form zu geben, die man will. Eben so ist es mit den Händen und Füssen. Rathsam ist es aber alle Mahl, mit dem Bleystift so vorzuarbeiten, daß man sich auf jeden Zug verlassen, und sich mit dem Pinsel desto zuversichtlicher darnach richten kann.

Will man ein kleines historisches Stück recht fleißig ausführen, so thut man am besten, wenn man es ganz punktirt. Man kann in dieser Manier, welche im Grunde, besonders für kleine Gegenstände nicht viel langsamer ist, als eine andere, sehr viel ausrichten, denn durch die Punkte bringt man schnell die Schatten zu ihrer rechten Stärke, und gibt jedem Dinge leichter, als auf jede andere Art, seine gehörige Form. Anlegen muß man aber die Schatten und zwar, wie schon gesagt, sehr naß, und damit die Punkte nicht stark aussehen, überzieht man sie mit mehreren Tinten und mildert die Schatten durch fette Tuschmassen, welche man mit dem Verwaschpinsel verzieht. Man wird jedoch finden, daß bey vielen Gegenständen die gestrichelte Manier besser angewendet seyn möchte, und in solchen Fällen kann man sich ihrer ohne Bedenken in Verbindung mit der punktirten bedienen. Denn die Hauptsache ist, jedem Gegenstand seinen rechten Charakter zu geben,

und

und zur Erreichung dieses Zweckes müssen dem Künstler alle Manieren zu Gebote stehen.

Sind es große historische Stücke, so sind die Punkte wenig angewendet. Man wäscht da lieber, und bringt durch trockenes und laßirendes Bearbeiten Körper in die Tinten.

Zweyter Abschnitt.

Von der Wassermahlerey.

Man begreift unter der Wassermahlerey auch die Leimmahlerey, zu welcher man die Farben mit Leim bereitet. Mein vornehmstes Augenmerk werde ich aber hier auf die Mahlerey mit Gummifarben richten, mit welchen gewöhnlich im Kleinen gearbeitet wird, und die Anwendung dieser Farben sowohl auf die Landschaften in Aberlischer Manier, als auf die Gouache (Guasch) und die Miniatur zeigen. Vorher aber wird es nöthig seyn, den angehenden Mahler mit seinen Bedürfnissen bekannt zu machen.

1. Bedürfnisse des Wassermahlers.

Jeder Mahler ist zugleich Zeichner. Die Bedürfnisse des Zeichners sind auch zugleich die seinigen, und in Absicht dieser hat man den Eingang dieses Werkes nachzulesen. Als Mahler braucht er überdem noch Paletten und Farben nebst allem, was zu ihrer Zubereitung erforderlich ist.

A. Die

A. Die Palette.

Die Paletten läßt man sich am besten von Elfenbein machen; man gibt ihnen aber gewöhnlich keine runde Form, wie bey den Oehlmahlern, sondern begnügt sich mit einem viereckigen Täfelchen, das ungefähr 7 Zoll lang und 4 Zoll breit seyn kann. Diese Paletten machen die Kammmacher, welche in Elfenbein arbeiten. Sie kommen aber so hoch im Preis, daß mancher Liebhaber Bedenken finden wird, sich welche dieser Art anzuschaffen. In diesem Fall kann auch Milchglas, das heißt, eine weiße undurchsichtige Glastafel, oder auch eine weiße Platte von Porcellan oder Fayence ihre Stelle vertreten. Im höchsten Nothfall nimmt man eine gemeine Glastafel und legt sie auf ein Blatt weißes Papier, oder bestreicht sie auf der linken Seite mit weißer Oehlfarbe. Diese Paletten taugen aber wenig, denn das Licht, welches zwischen der Oberfläche der Glastafel und dem Grund auf der linken Seite durchdringt, macht die Farben durchsichtig und hindert an einer richtigen Beurtheilung der Wirkung, welche sie auf dem Papier oder Pergament machen würden. Besser ist es man nimmt, wenn man nichts besseres haben kann, einen weißen porcellanenen Teller und richtet ihn zu seinem Gebrauche ein. Gemeiniglich hält man sich drey, auch mehrere Paletten, und trägt auf eine jede nur diejenigen Farben, deren man zu einer bestimmten Arbeit benöthiget ist. Wenn ich z. B. eine Landschaft machen wollte, so könnte ich auf meiner

Palette die meisten rothen Farben entbehren, so wie mir bey einem Gesichte die grünen entbehrlich wären. Die Menge der unnöthigen Farben nimmt nur den Raum zu nöthigen Mischungen weg. Wollte ich sie aber alle beysammen haben, so würde ich sie in folgender Ordnung auf die Palette setzen.

B. Farben.

Königsgelb.
Neapolitanisches Gelb.
Gummi-Gutta.
Rauschgelb.
Beergelb.
Hellocker.
Dunkelocker.
Gebrannter Hellocker.
Gebrannter Dunkelocker.
Umbra.
Köllnische Erde.
Bister.
Nußbraun.
Zinnober.
Karmin.
Chinesisches Roth.
Cochenille.
Fernambuck.
Wiener Lack.
Drachenblut.
Englisches Roth.
Bergblau.

Ultramarin.
Berlinerblau.
Indigo.
Lackmüß.
Blasengrün.
Liliengrün.
Mineralisches Grün, oder Berggrün.
Tusche, Schwarz.
Venetianisches Bleyweiß.
Kremserweiß.

Diese beyden Sorten Weiß kommen in großen Lagen in die Mitte der Palette.

Oft wissen die Mahler der Paletten ganz zu entbehren und behelfen sich mit ihren bloßen Farbschüsseln, von welchen sie einige leere zu den Mischungen bereit halten. Zur Miniatur-Mahlerey sind aber die Paletten bequemer.

C. Kenntniß dieser Farben.

Das Königsgelb ist eine schöne hellgelbe Farbe, welche aber im Abreiben sehr leicht verdorben werden kann; denn, wenn man sie unvorsichtiger Weise mit einer stählernen Spatel zusammen streicht, so wird sie grün davon. Auch wird sie leicht durch die Marmortheilchen, welche sich von dem Reibstein und dem Oberläufer darunter mischen, verunreiniget; es ist daher rathsam, daß man sie auf einer Glastafel mit einem gläsernen oder agathenen Oberläufer abreibe.

Das

Das Königsgelb ist eine mineralische Farbe, welche viele harte und schwer zu zerreibende Theilchen bey sich führt. Man muß sich daher gefallen lassen, sie entweder sehr lange zu reiben oder zu schwemmen. Man vermischt nähmlich die geriebene Farbe mit sehr viel Wasser in einem hohen Glas, oder anderm Gefäße und rührt sie so lange herum, bis sie sich ganz aufgelößt hat; dann läßt man sie einige Augenblicke fallen und gießt langsam das Obere ab. Die gröbsten Theile bleiben alsdann auf dem Boden, die feinern aber kommen mit dem abgegossenen Wasser in das andere Gefäß, wo sie auch nach und nach auf den Boden sinken. Wenn man will, so kann man mit diesem Abgegossenen die Operation nochmahls auf dieselbe Weise wiederholen, oder sie auch aufs neue auf die Glastafel bringen und abreiben. Das Königsgelb ist nichts anderes als gemahlenes Auripigment und folglich ein starkes Gift, man muß sich also davor hüten. Es verdirbt alles, wenn man es mit Bleyweiß vermischt.

1. Neapolitanisches Gelb.

Man kann noch nicht mit Gewißheit sagen, ob das neapolitanische Gelb durch Kunst gemacht, oder von der Natur erzeugt wird. Letzteres ist wahrscheinlich und ersteres möglich. So wie man diese Farbe gewöhnlich kauft, sieht sie eher einem natürlichen als künstlichen Product ähnlich. So viel ist gewiß,

wiß, daß sie sehr viel Salz enthält, und deswegen nicht wohl zu gebrauchen ist, wenn man sie nicht öfters zerstößt, mit heißem Wasser überbrüht, und es eine geraume Zeit darüber stehen läßt. Auch diese Farbe darf man mit keiner stählernen Spatel berühren, denn das Eisen, welches man mit nassen Neaplergelb berührt, wird in wenig Augenblicken mit Rost überzogen. — Nachdem man es auf die beschriebene Art gehörig abgesüßt hat, wird es auf einen gewöhnlichen Reibstein fein abgerieben, und wenn man will geschwemmt.

2. Beergelb.

Das Beergelb ist eine Saftfarbe, die nicht so hell und schön als das Gummi-Gutta ist. Das beste Beergelb wird aus den Franzbeeren (graine d'Avignon) auch aus Kreutzbeeren gezogen. Man füllt einen glasirten Topf halb mit unzerstoßenen Beeren, halb mit Regenwasser, und kocht sie mit Alaun und Cremor tartari so lange ab, bis die Brühe auf dem weißen Papier einen schönen gelben Strich macht. Auf einen Maßtopf voll Farbe (die Beeren darzu gerechnet) nimmt man 1 Loth Alaun und 1 Loth Cremor tartari, welche man in ein leinenes Säckchen gebunden in die Farbe hängt. Wenn die Farbe stark genug ist, so gießt man sie ab, und läßt sie in Farbschälchen oder Muscheln verdunsten. Um das Trocknen zu befördern, kann man sie aber vorher in einem an-

dern Topf bis zur Honigdicke einkochen lassen und mit Malzextract vermischen *).

Ich bereite diese Farbe nie selbst, sondern kaufe sie in Muscheln bey den Farbhändlern.

3. Gummi=Gutta.

Das Gummi=Gutt ist eine hochgelbe Saftfarbe, welche man bey den Farbhändlern in Stücken nach dem Gewicht kauft. Es ist ein Gummi, das aus dem Guttabaum in Ostindien schwizt. Bey dem Einkauf hat man bloß darauf zu sehen, daß es schön rein ist. Man könnte es ganz unabgerieben gebrauchen; es ist aber doch besser, wenn man es vorher 24 Stunden lang einweicht und dann auf Glas oder Marmor abreibt, damit sich die brockichten Theile, welche sich darin befinden, ganz auflösen. Das Gummi=Gutt purgirt; man muß sich daher in Acht nehmen unter dem Vermahlen den Pinsel nicht viel abzulecken.

4. Rauschgelb.

Rauschgelb, Operment oder Auripigmentum ist eine sehr schwere mineralische Farbe und ein starkes Gift.

*) Diesen Malzextract bereitet man aus Luftmalz, von welchem man eine gute Hand voll in einem Maß Wasser absiedet, nachdem man es vorher in einem Mörser wohl zerquetscht hat. Man seihet diesen Absud durch ein Stück Leinwand, und läßt ihn in einer Schale nach und nach abdampfen, bis er ganz dick ist. In dieser Gestalt kann man ihn Jahre lang aufheben.

Gift. Es gibt gelbes und rothes. Eigentlich wird nur lezteres unter den Nahmen Rauschgelb verstanden. Die Farbe von diesem ist Pomeranzengelb. Das Rauschgelb verträgt sich nicht gut mit andern Farben, und am wenigsten mit dem Bleyweiß. Alles, was man in Vermischung mit diesem damit mahlt, wird schwarz. Es äussert sogar diesen schädchen Einfluß auf andere mit Bleyweiß gemischte Farben, wenn man sie damit berührt. Man gebraucht es daher am liebsten rein, oder in Vermischung mit Berlinerblau, mit welchen es ein schönes Grün gibt. Diese Farbe ist so heuchel, daß sie absteht, wenn man sie nur mit einem unreinen Pinsel berührt, in welchem noch andere Farbe ist. Mit Gummi-Gutt vermischt wird sie noch höher und glänzender.

5. Hellocker.

Der Hellocker ist eine hellgelbe nicht lebhafte Erdfarbe, eigentlich eine Art feinen Thones. Man hat bey dem Einkauf darauf zu sehen, daß er fein, geschmeidig, ohne Sandkörner und nicht zu dunkelgelb sey. Als Erdfarbe muß er gut gerieben werden. Will man die ganz feinen Theile davon absondern, so kann man ihn schwemmen, wie es beym Königsgelb gelehrt worden ist.

6, Dunkelocker.

Dieser ist eine wahre Eisenerde. Man kauft ihn bey den Farbhändlern gemeiniglich in Kugeln,

die mit vielen Unreinigkeiten vermischt sind. Es ist daher nöthig, daß man die gröbsten Theile, nachdem man ihn eine Zeit lang gerieben hat, davon abschwemme.

7. Gebrannter Hellocker.

Wenn man den Hellocker im Feuer ausglüht, so bekommt er eine sanfte röthliche Farbe, und wird viel milder zu verarbeiten als vorher. Man muß ihn aber nicht in großen Stücken in die Kohlen werfen, weil es leicht geschehen könnte, daß er in der Mitte nicht ganz durchglühete, sondern ihn in Stücken von der Größe einer Erbse zerstoßen, und in einer eisernen Pfanne, unter beständigem Umrühren mit einem eisernen Stäbchen, so lange über das Feuer halten, bis alles roth glühet; dann löscht man die Körner in Weineßig ab. Zu lange darf das Glühen nicht anhalten, weil sich sonst die ganz schöne rothe Farbe wieder zum Theil verliehrt. Auch den gebrannten Hellocker kann man schwemmen.

8. Gebrannter Dunkelocker.

Mit dem Dunkelocker verfährt man im Ausglühen gerade so, wie mit dem Hellocker. Auch dieser wird im Feuer röthlicht, aber von dunklerer Farbe, als jener. Man schwemmt ihn auch, wenn man will, wie den Hellocker. Da die Ockerarten sehr wohlfeile Farben sind, so kann man sie auf diese Art ohne großen Schaden verbessern.

9. Umbra.

Auch die Umbra gehört unter die Ockerarten. Man kauft sie bey den Farbhändlern in Kugeln, die man zerstößt und auf die beschriebene Art ausglüht. Dadurch bekommt sie eine braunrothe Farbe und wird viel weicher und milder als vorher. Unausgeglüht ist sie so spröde, daß sie nicht wohl verarbeitet werden kann. Die englische Umbra bleibt im Feuer unverändert. Als Erdfarbe kann auch die Umbra geschwemmt werden.

10. Köllnische Erde.

Die sogenannte Köllnische Erde hat eine dunkelbraune Farbe, die in der Wassermahlerey sehr gut zu brauchen ist. Da sie roh mit vielen Holztheilchen untermischt ist, so muß sie erst, ehe man sie reibt, von denselben gereiniget werden. In dieser Absicht zerstößt man sie gröblich, und begießt sie Fluthenweiße mit kaltem Wasser. Dadurch begeben sich die Holztheilchen in die Höhe, wo man sie abschöpfen kann. Das Uebrige wird auf dem Marmor fein gerieben und geschwemmt wie andere Erdfarben. Man versuche ja nicht die Köllnische Erde auszuglühen, denn man würde nichts als Asche erhalten.

11. Bister.

Von dem Bister war bereits oben S. 53. als von einer Tuschfarbe die Rede, wohin ich die Leser verweise.

12. Nußbraun.

Das Nußbraun wird aus den grünen Nußschaalen verfertiget, welche man faulen läßt und mit Alaun vermischt. Es ist eine sehr schöne Saftfarbe, welche besonders auf den Vorgründen der Landschaften große Wirkung thut. Ich mache sie nicht selbst, sondern kaufe sie gleich andern Saftfarben im Muscheln.

13. Zinnober.

Der Zinnober hat eine sehr schöne rothe Farbe. Er wird theils schon ganz vollkommen in den ungarischen Bergwerken gefunden, theils durch Kunst aus Quecksilber und Schwefel bereitet. Man findet ihn entweder in Stücken, oder gepülvert bey allen Spezereyhändlern. Der pulverisirte wird aber oft durch darunter gemischten Mennig verfälscht, man thut daher besser, wenn man ihn in Stücken kauft und mit Brandtwein selbst fein reibt. Auf einer gelben Marmortafel leidet gemeiniglich die schöne Farbe des Zinnobers, es ist daher dem Glas der Vorzug zu geben. Da das Quecksilber dem menschlichen Körper nicht zu-

träglich ist, so muß man nicht viel an Pinseln lecken, die in Zinnober getunkt sind.

14. Chinesisches Roth.

Das Chinesische Roth ist eine noch ganz neue Farbe, die, wie ihr Nahme es zeigt, aus China kommt. Sie ist dunkler als Zinnober, aber doch nicht so schön als Karmin. Von ihrer Zubereitung ist mir noch zur Zeit nichts bekannt.

15. Karmin.

Der Karmin, welcher theils aus Cochenille, Chouan = Körner und Urucu = Rinde, (eccorce de Roucou) theils aus Schöll = Lack verfertiget wird, ist eine der schönsten, aber auch der theuersten Farben. Der beste ist der Holländische. Er muß hochdunkelroth und von glühender Farbe seyn. Den Karmin kauft man schon als ein feingeriebenes Pulver, welches sich in Wasser auflöset. Man darf ihn also nur mit Gummi = Wasser anrühren und braucht ihn nicht weiter abzureiben. Aus Fernambuck wird auch ein schlechter Karmin gemacht, welchen man aber gleich an seiner schmutzigen Farbe erkennt.

16. Cochenille.

Die Cochenille = Körner sind nichts anders, als kleine Würmchen, welche man in großer Menge auf der Nopal = Pflanze in America findet. Man be=

reitet aus denselben auf folgende Art eine rothe Saftfarbe zur Miniaturmahlerey.

Man nimmt Weinsteinkrystallen, oder cremor tartari, ein halbes Loth, und löset es in einem Schoppen Regenwasser bedeckt und kochend auf. Diese Auflösung läßt man durch eine sehr feine Leinwand laufen, und gießt sie, in einem Glas, das man verstopfen kann, über 1 Loth gepülverte Cochenille, doch so, daß wenigstens der ganze Hals des Glases leer bleibe, damit man die Flüßigkeit öfters umrütteln kann, wodurch das Ausziehen der Farbe merklich befördert wird. Das Glas stellt man ins Sandbad, oder im Winter auf eine heise eiserne Ofenplatte, welche aber, wenigstens Fingers dick, mit Sand bestreut seyn muß, und läßt es, nur mit Löschpapier verstopft, gelinde auskochen, wobey man es öfters umrüttelt. Ist die Farbe stark genug, so wird sie durch feine Leinwand geseihet, und zwar in eine Glasschale, oder ein anderes Gefäß, welches oben eine weite Oefnung hat. Man tröpfelt hierauf ohngefähr 25 Tropfen Scheidewasser hinein, rüttelt es um, und bringt es auf heißen Sand aber nicht in ein Zimmer, wenn der Schädlichkeit der Salpeterluft, die sich hier entwickelt. Die Farbe ist nunmehr brauchbar; um aber das Trocknen zu befördern, thut man, wenn die Flüßigkeit zur Hälfte abgedunstet ist, etwas Malzextract hinzu, und läßt ihn zum öftern mit einem gläsernen Löffelchen umgerührt darin auflösen und in gelinder Wärme vollends bis zur Trockenheit abdunsten. — Auch die Cochenille kaufe

ich

ich um die Weitläufigkeit dieses Proceßes zu vermeiden lieber in Muscheln.

17. Fernambuck.

Die rothe Saftfarbe aus Fernambuck wird auf die nähmliche Art mit Weinstein, Alaun und Scheidewasser ausgezogen und verdunstet. Man muß aber schön hochdunkelrothes, nicht ziegelfarbenes geraspeltes Fernambuckholz dazu nehmen. — Ich kaufe auch den Fernambuck in Muscheln.

18. Wienerlack.

Ich werde mich nicht hier auf eine weitläufige Beschreibung der Zubereitung des Wienerlacks einlassen, weil er schon ganz zum Abreiben fertig in allen Specerey-Handlungen zu bekommen ist, und man sich also mit wenig Kosten viele Mühe ersparen kann. Nur so viel muß ich hier zur Kenntniß meiner Leser gedenken, daß der ächte rothe Wienerlack entweder unmittelbar aus Cochenille, oder aus der damit gefärbten Scharlachwolle, welche man bey den Scharlachfabricanten oder Färbern bekommt, erhalten wird. Man zieht nähmlich die Farbe mit Potaschenlauge aus, mischt etwas Stärke unter die Lauge und schlägt die Farbtheile mit Alaun nieder. Diesen Niederschlag trocknet man und hebt ihn zum Gebrauch auf.

Es giebt verschiedene Arten von rothem Lacke, die sich an Farbe und Güte ganz unähnlich sind. Die schönste Sorte nennt man Karminlack. Da die be-

sten Sorten die theuersten sind, so werden sie die Farbhändler auf Verlangen gerne vorzeigen, wo man sie dann mit den schlechteren vergleichen und wählen kann. Das Loth Lack wird vier bis sechzehn Groschen verkauft.

19. Drachenblut.

Das Drachenblut ist ein dunkelrothes Gummi, das in Ostindien und auf den canarischen Inseln aus den Früchten einer Staude Rotang genannt schwitzt, oder auch durch Einschnitte in die Rinde des Drachenbaums erhalten wird. Man verkauft es bey uns in Körnern von der Größe einer Haselnuß, die in Schotten eingebunden sind. Man muß diese Farbe lange und fleißig reiben, wenn sie sich ganz auflösen soll.

20. Englisches Roth.

Das englische Roth ist eine rothbraune Erdfarbe, welche viel sandige Theile enthält. Es ist daher nöthig, daß man sie sorgfältig reibe, und das Gröbste davon durch Schwemmen absondere.

21. Bergblau.

Ein sehr schönes hellblaues Pulver, welches aus dem sogenannten armenischen Stein erhalten wird. In der Wassermahlerey ist diese Farbe ganz gut zu gebrauchen, sie erfordert aber eine ganz eigene Behandlung, denn, wenn man dick damit mahlen will,

so

so wird sie wolkicht und es ist unmöglich sie ohne Ungleichheiten aufzutragen. Man muß sie daher dünn anrühren, und was man damit macht öfters übermahlen. Noch besser fährt man, wenn man sie mit Berlinerblau oder Indigo vermischt; man bekommt aber dann freilich nicht die ganz schöne lebhaft blaue Farbe, die es unvermischt hat.

22. Ultramarin.

Das Ultramarin ist eine sehr schöne aber theure blaue Farbe, welche aus dem Lapis-Lazuli erhalten und am häufigsten in Venedig auf folgende Art verfertiget wird.

Man glüht den Lapis-Lazuli in Feuer aus, und löscht ihn in Eßig ab. Dieses Ausglühen wiederholt man zu verschiedenen Mahlen, damit der Stein zum reiben desto mürber wird. Durch das Feuer verliehrt er nichts von seiner lebhaften Farbe. Man reibt ihn hierauf auf Porphyr oder einem andern sehr harten Steine ab, und läßt ihn gut trocknen. Hierauf macht man eine Art Kütt aus Nuß- oder Leinöhl, fettem Pech und Wachs, das man gut zusammen schmelzet, und mit Lazuli Pulver vermischt. Wenn nun der Kütt erkaltet ist, so legt man ihn in Masse in eine nicht allzustarke Lauge von Salzkraut oder Soda, welche in ein großes Gefäß von Fayence filtrirt wird. Des Küttes wegen muß der Lauge viel seyn. Endlich knetet man kalt die Kütt-Masse in der Lauge, bis leztere mäßig blau davon gefärbt

 wird.

wird. Alsdann gießt man sie in ein anderes Gefäß von Fayence, deckt es, des Staubes wegen, wohl zu, und läßt es stehen, bis alles Ultramarin sich zu Boden gesetzt hat. Die Lauge wird alsdann, wenn sie ganz hell ist, abgegossen, wobey man aber das Ultramarin auf dem Boden nicht auftrüben muß. Wenn letzteres gut abgetrocknet ist, kehrt man es mit einer Feder, oder einer Bürste zusammen und hebt es als Pulver auf *).

Dieses Ultramarin Pulver bekommt man in allen Specerey-Handlungen, aber oft verfälscht. Wenn man sich versichern will, ob es ächt ist, so darf man es nur in einem Schmelztiegel ausglühen. Bleibt es unverändert, so ist es gut; ausserdem liegt der Betrug am Tage. Leider aber hilft diese Feuerprobe nichts gegen die Verfälschung mit Schmalte, welche gleichfalls feuerbeständig ist. In der Verarbeitung findet sich zwar bald, ob ein solcher Zusatz dabey ist, denn die Schmalte hat sehr wenig Körper, dann aber ist es schon zu spät. Seit der Entdeckung des Berlinerblaues verbraucht man wenig Ultramarin in der Wassermahlerey; höchstens nimt man ihn noch zu den bläulichen Halbschatten in den Porträts.

23. Berlinerblau.

Das Berlinerblau wird auf folgende Art bereitet. Vor allem macht man sich eine Potasche aus 3 Pfund

ro-

*) S. De la Hire Abhandlung über alle Arten der practischen Mahlerey. Bayreuth, 1796.

rohen Weinstein, und eben so viel ganzem Salpeter. Man zerstößt beide Salze sehr wohl, vermischt sie und setzt sie in einem starken aber nicht verglaseten Topfe, in ein starkes Kohlenfeuer, bis alles wohl geschmolzen ist. Man gießet die Materie heraus auf einen glatten Stein oder eine Marmorplatte. Hierauf nimmt man einen eisernen Tiegel, und bringt darein das Gemische von 4 Pfund Rindsblut und 6 Pfund oben erwähnter Potasche. Man bringt den Tiegel in ein starkes Kohlenfeuer, worauf die Materie, wenn sie anfängt trocken zu werden, einen äusserst stinkenden Dampf ausstößt. Es muß alles durchein glühen. Man läßt den Tiegel mit seinem Inhalt erkalten. Diese Arbeit kann auch getheilt werden; nähmlich man kann das Rindsblut mit der Potasche im eisernen Tiegel nur einkochen lassen, bis alles ganz dürr ist, und wenn es kühl geworden, damit einen Schmelztiegel füllen, und so calciniren lassen; auch kann man gedürrtes und gestoßenes Rindsblut unter gemeine Potasche mischen, und im Schmelztiegel calciniren: alles dieses Verfahren lauft in der Wirkung auf eines hinaus, wenn man das Verhältniß der Materien beobachtet. Während dem man dieß vornimmt, muß man 6 Maß Wasser bis auf 5 einsieden lassen. Wenn nun die Materie im Schmelztiegel erkaltet ist, so sticht man sie heraus, und zerstößt sie in einem Mörsel, wornach man sie in einen reinen Zuber schüttet und das kochende Wasser darüber gießet, alles mit einem reinen eisernen Stabe umrühret, bis es sich aufgelöset hat, sodann den

Zuber wohl bedecket. Der Zuber darf von dieser Auflösung nicht über die Hälfte voll werden, oder man müßte, im Fall er über die Hälfte voll würde, sich lieber eines größeren bedienen. Die Ursache wird bald folgen. Nun brauchen wir noch 10 Loth englischen in 2 Maß heißen Wassers aufgelößten Vitriol und 12 Loth Alaun, welcher mit 7 Maß Wasser gekocht wird, bis er sich ganz aufgelöset hat. Man läßt auch die Blutlauge, welche erst durch ein leinen Tuch geseihet worden ist, und die Vitriolauflösung gleichfalls aber jedwede besonders kochen. Man giesset die Blutlauge wieder in den großen Zuber, worin sie war, und thut die Vitriol- und Alaunauflösung unter beständigem Umrühren darunter. Es erfolgt ein starkes Aufbrausen, und wenn der Zuber nicht groß genug wäre, so würde das Meiste heraus laufen. Man fährt mit dem Umrühren durch einen hölzernen Löffel fort, bis das Aufbrausen nachgelassen hat, und läßt alles ruhig stehen, bis sich die Farbe zu Boden begeben hat, welches innerhalb 24 Stunden füglich geschehen kann, nach deren Verlauf man das Wasser abgießet, und den Bodensatz heraus auf ein Sieb nimmt, welches mit reiner Leinwand bedeckt ist, damit die Näße abtraufe. Sollte die Farbe, wenn das Wasser abgegossen ist, grünlich scheinen, so muß man, so lange sie noch naß ist, nach und nach mit Wasser verdünnte Vitriolsäure zugießen und wohl umrühren, bis sie lebhaft blau ist. Hat man sie nun auf dem Siebe abtraufen lassen, so nimmt man sie heraus in eine irdene verglasete Schüssel,

sel, und gießet so viel gemeinen Brandtwein darüber, daß die Farbe 3 quer Finger hoch damit bedeckt sey. Man rühret sie wohl um, und süsset sie mit frischem Wasser so oft ab, bis sie keine Salztheile mehr enthält, worauf sie auf Gipsplatten getrocknet wird. Das Absüssen pflegen die Sudler weißlich zu unterlassen, auch wohl noch Gipsmehl darunter zu mischen damit sie anstatt anderthalb Pfunde vier Pfunde bekommen *).

Auch das Berlinerblau findet man in den Specerey-Handlungen in verschiedenen Preisen und von verschiedener Güte. Je reiner und hochdunkelblauer es ist, desto besser und brauchbarer ist es auch. Da das Berlinerblau nicht unter die Erdfarben gehört, so kann man es auch nicht schwemmen. Es ist aber sehr leicht zu reiben und wird bald fein. Nur bringe man es auf keine gelbliche Marmortafel, sonst wird es grün.

24. Indigo.

Der Indigo, oder Indig, besteht aus dem Salze der Anil-Pflanze, welche in dem Reiche des großen Moguls in den Königreichen Golkonda und Bengalen, in Java und Madagascar wächst. In Ame-

*) S. Hofmanns Farbenkunde für Mahler, Erlang, 1797. §. 12. und De la Hire Abhandlung über alle Arten der practischen Mahlerey. Bayreuth, 1796. S. 65.

America wächst sie in Guatimala, St. Domingo, den Antillen, und in Brasilien. Der ostindische Indig, besonders der Javanische, wird für besser gehalten, als der westindische. Mit dem Zubereiten der Farbe verfährt man auf folgende Art.

Man weicht die Blätter der Anil-Pflanze ungefähr zwey Tage lang in Wasser ein, dann gießt man das Wasser, welches eine grünlich blaue Farbe bekommen hat, davon ab. Dieses Wasser wird zwey Stunden lang mit flachen hölzernen Bretchen in Gestalt einer Schaufel geschlagen. Wenn es anfängt zu schäumen, so hört man auf mit Schlagen, und sprizt ein wenig Baumöhl darein. Alsdann sieht man, wie der Farbstoff sich in kleinen Fasern, gleich einer zusammengehenden Milch, vom Wasser abscheidet, und als Hefen zu Boden sinkt. Das Wasser hingegen wird ganz helle. Wenn der Indigo sich ganz gesetzt hat, so gießt man jenes ab, und diesen trocknet man an der Sonne. Der Indig, oder die feinste Gattung des Indigo, wird aus den jüngsten und schönsten Blättern der Anil-Pflanze, die schlechtern Sorten aber aus dem Uebrigen gemacht.

Die Farbhändler werden den guten Indig, wenn man erbötig ist, ihn zu bezahlen, niemand vorenthalten. Man lasse sich also nur die verschiedenen Sorten beym Einkauf zeigen und wähle den besten. Die schlechten Arten sind schwerer und haben eine schmutzig-blaue Farbe; die guten hingegen sind leicht, trocken, schön blau, oder beynahe violet, inwendig

mit

mit weißlichen Streifen, bestehen in ganzen Stücken ohne Staub und schwimmen auf dem Wasser. Den gemeinen Indigo bezahlt man mit 3 Groschen das Loth, den bessern aber mit 6 Groschen.

Auf folgende Art wird aus dem Indigo ein Lack erhalten, der an Schönheit der Farbe die besten Gattungen übertrift.

Man nehme guten Indigo, zerstoße ihn in Stücken, ohngefähr wie Linsen, bringe sie in ein starkes Glas, welches oben nicht einen Hals, sondern eine weite Oefnung hat (ein starkes Bierglas mag hierzu gut seyn.) Hierauf gießet man reines helles Vitriolöhl so viel, daß der Indig reichlich bedeckt sey. Man rührt alles mit einem reinen gläsernen Instrumente, und wenn es auch nur ein reines trockenes Barometerröhrchen ist, so um, daß vom Indig kein Stückchen trocken bleibe. Ist man damit richtig, so gieße man noch etwas Vitriolöhl darauf, damit die Indigmasse damit ganz bedeckt sey. Das Glas mit dem Indig stellet man nun an einen temperirten Ort, nachdem man eine Glasscheibe darauf gelegt hat, damit nichts Unreines hineinfallen kann, und lässet es 24 Stunden stehen. Dann nimmt man es wieder vor, rührt es mit dem Glasröhrchen abermahls um, um zu prüfen, ob der Indig als ein Saft aufgelöset sey, und sich keine Stücken als Körner mehr finden lassen. Sollten sich noch welche zeigen; so gießet man noch etwas Vitriolöhl nach, lässet es noch eine Stunde oder so lange stehen, bis die Indigauflösung das Ansehen eines geschmeidigen Saftes hat. Nun stellt

man das Glas auf einen wollenen Fleck und gießet etwas Regenwasser vorsichtig und Tropf vor Tropf nach, denn, wenn man zu viel Wasser auf ein Mahl in das Glas schüttet, so wird die Farbe zu stark erhizt und sie verbrennt. Mit diesem Nachtropfen wird so lange fortgefahren, bis die Masse so dick, wie dicker Honig ist. Man muß diese Arbeit in einer Zugluft vornehmen, weil der aufsteigende Dampf ungesund ist. Man gießet die Masse heraus auf eine starke Glastafel, die am besten von gegossenen Glas ist, und auf dieser Seite geschliffen seyn soll, zerreibt die kleine Körnchen, die noch geblieben seyn könnten, mit einem gläsernen Reiber, damit alles einem ganz feinen Saft ähnlich werde, und läßt sie sodann behutsam in ein großes reines gläsernes Gefäß (Zuckerglas) laufen. Man spühlet die Glasplatte, worauf man die Arbeit vorgenommen hat, mittelst des gläsernen Läufers und noch etwas Wasser ab, und läßt es zu der andern Indigmasse hineinlaufen, welche man durch Zugießung mehreren Regenwassers und unter fortwährendem Umrühren so weit verdünnet, daß die Flüßigkeit nicht dicker als Schreibdinte bleibt. Diese Auflösung muß eine so hohe blaue Farbe haben, daß keine andere damit verglichen werden kann. Ist das Zuckerglas mehr als die Hälfte davon voll, so muß so viel davon in ein anderes gläsernes Gefäß gegossen werden, daß das erste nur zur Hälfte mit der blauen Farbe gefüllt sey. — In einem verglaseten irdenen Topfe wird nun eine Potaschenauflösung, so stark als möglich, gemacht.

Diese

Diese muß sehr rein, folglich durch doppelte feine Leinwand geseihet seyn. Von dieser gießet man in die blaue Farbe so viel, bis man ein zartes Gerinnen bemerkt, welches man am besten erkennen kann, wenn man eine reine Glasscheibe auf weißes Papier leget, die Farbe mit einem gläsernen Instrumente wohl umrührt, und von diesem einen Tropfen auf die Glasscheibe fallen läßt. Zeiget sich noch keine Scheidung; so gieße man mehr Potaschenauflösung hinzu, bis die Scheidung erfolgt. So bald man sie wahrnimmt, bedeckt man das Gefäß, und läßt es ruhig 24 Stunden stehen, binnen welcher Zeit sich der Lack zu Boden begeben hat, von welchem man nun die darüber stehende Flüßigkeit abgießet, wenn sie auch noch etwas blaue Farbe enthielte. Man süsset den dunkelblauen Bodensatz drey bis vier Mahl mit frischem Wasser ab, und trocknet ihn auf Gipsplatten. Ist die erste abgegossene Flüßigkeit noch sehr blau gewesen, so kann man durch Hinzugießen von mehrerer Potaschenauflösung, die darin enthaltene blaue Farbe vollends gar niederschlagen und dann absüssen *).

25. Lackmuß.

Der Lackmuß wird aus Orseille und andern dergleichen Moosarten verfertiget. Man übergießt jenes mit einer Lauge von Kalch, Urin, Potasche und Wasser.

*) S. Hofmanns Farbenkunde. §. 71.

Wasser. Hieraus entsteht eine rothe Farbe, die aber durch das hinzugekommene Alkali blau wird, und als blaue Farbe auch gebraucht wird. Sie ist aber nicht dauerhaft, sondern wird von der Luft und von Säuern leicht zerstöhrt. Solches Lackmuß wird in Holland und Frankreich hauptsächlich zubereitet, und kommt in kleinen länglichen Stücken zum Handel, wo es nach dem Gewicht verkauft wird. Man kann es daher in allen Specerey-Handlungen haben und sich folglich die Mühe ersparen, es selbst zuzubereiten. Nicht aber bekommt man es allenthalben als Saftfarbe, in welcher Gestalt es in der Miniaturmahlerey gebraucht wird. Es ist daher nöthig zu lehren, wie dieser Saftextract daraus verfertiget wird. Dieß geschieht bloß durch abkochen mit Regenwasser, welches man verdunsten läßt, nachdem man die Brühe durch feine Leinwand geseihet hat. Man mischt auch, um das Trocknen zu befördern und der Farbe Consistenz zu geben, etwas Malzextract darunter. Man sehe die Note S. 112.

26. Blasengrün.

Das Blasengrün wird aus den Beeren vom Kreutzdorn mit Alaunwasser ausgekocht, durchgeseihet und bis zur Dicke eines Extracts abgedunstet, sodann in Blasen verwahrt. Man findet es in allen Specerey-Handlungen, aber von verschiedener Güte. Dasjenige, welche ins Gelbe oder Braune fällt, ist das schlechteste. Wenn es gut seyn soll, so muß die Farbe grasgrün aussehen, und in dieser Absicht probirt

man

man es vorher beym Einkauf auf dem mit der Zunge benetzten Nagel des Daumens, wo sich gleich zeigen wird, welchen Farbton es hat.

27. Liliengrün.

Das Liliengrün hat eine sehr schöne bläulich grüne Farbe. Es hat seinen Nahmen von der Blume aus welcher es verfertiget wird. Diese ist die gemeine blaue Schwerdlilie, womit man folgendermaßen verfährt. Man nimmt von diesen blauen Lilien nur den violetblauen Theil, und alles Uebrige wirft man weg. Man füllet damit ein Zuckerglas und drückt alles fest zusammen, bedeckt das Glas mit einer Porcellanschale oder reinen Stürze, und läßt es an einem temperirten Orte stehen, bis es durch die Faulgährung in einen blauen Saft verwandelt ist. So bald diese Erscheinung eingetreten ist, nimmt man auf ein Maß Blätter und Saft zusammen gerechnet, 1 Loth zart gepülverten Alaun, läßt ihn in einer halben Theeschale voll warmen Wassers zerschmelzen und seihet diese Auflösung durch feine Leinwand in das Zuckerglas mit dem blauen Saft und den Blumen, rühret alles wohl unter einander, und läßt es bedeckt wie vorher, zwey Tage lang kalt gähren, nach welchen der Saft schön grün erscheinen wird, welchen man sodann in Glasschalen auf der allergelindesten Wärme abdunsten und eintrocknen läßt. Auf diese Art behandelt, erhält er sich viele Jahre, wenn man ihn in Schachteln an trocknen Orten aufbewahrt.

Es ist aber nicht durchaus nothwendig, daß man die Blätter faulen lasse. Man kann das Blaue davon ganz frisch in einem meßingenen Mörser stoßen, den gepülverten Alaun darunter mischen, und wenn dieser zergangen ist, den Saft durch ein Tuch treiben, und in Muscheln, oder Farbschalen trocknen.

Ich bereite mein Liliengrün nicht selbst, sondern kaufe es in Muscheln.

28. Berggrün.

Das Berggrün ist eine ganz hübsche grüne Farbe, die aber an Schönheit dem Blasengrün und Liliengrün bey weitem nicht beykommt. Man findet sie bey allen Specereyhändlern; sie muß, wenn sie brauchbar seyn soll, gut gerieben werden.

29. Schwarz.

Man kann in der Wassermahlerey den gemeinen Kienruß gar wohl als schwarze Farbe brauchen, nur muß er vorher von seinen fetten Theilen im Feuer gereiniget werden; und dieß geschieht auf eine doppelte Art. Man füllt nähmlich ein Töpfchen mit Kienruß, klebt mit Leimen eine Stürze wohl darauf, und läßt sie trocknen. Dann glühet man diesen Topf im Feuer aus und schlägt, wenn er ganz roth ist, mit einem Hammer das Knöpfchen von der Stürze ab, worauf sogleich eine Menge Feuerfunken herausfliegen werden. Dieß läßt man so lange geschehen, bis

ein

ein schwarzer Dampf zum Vorschein kommt: dann ist es Zeit das Loch mit einem nassen Lumpen zu verstopfen, sonst verfliegt aller Ruß. Das, was in dem Topf zurück bleibt, kann nunmehr mit Brandtwein abgerieben und gebraucht werden.

Die zweyte Art ist diese, daß man den rohen Kienruß mit Brandtwein anfeuchtet, in einen Topf einstampft und so ausglühet, bis in dem Ruß keine Feuerfunken mehr zu sehen sind.

Ein viel feineres Schwarz erhält man aber, wenn man ein Büschchen ungesponnene Baumwolle in Provencer Oehl legt, es anzündet und den Rauch davon mit einer kupfernen Platte auffängt, welche man einige Finger hoch darüber deckt.

So lange man in der Wassermahlerey im Kleinen kein sehr deckendes Schwarz vonnöthen hat, ist die Tusche besser als alle Ruß- und Kohlenfarben. Besonders ist zum Mischen keine gehorsamer und brauchbarer.

30. Venetianisches Bleyweiß, Kremser- und Spanisches-Weiß.

Man findet das venetianische Bleyweiß in allen Specerey-Handlungen. Da es aber oft verfälscht wird, so thut man besser, wenn man statt desselben Schieferweiß nimmt, und sich die Mühe gibt es selbst zuzubereiten. Das weiße Bleyweiß ist nähmlich nichts anders als geriebenes Schieferweiß, welchen man oft Kreide oder weißen Bolus beysetzt, um ein

größeres Gewicht herauszubringen. Da aber die Kreide sehr wenig deckt, so ist das so verfälschte Bleyweiß von dem Mahler nicht wohl zu gebrauchen. Das Schieferweiß in Stücken ist keiner Verfälschung fähig. Man geht daher am sichersten, wenn man es selbst abreibt, nur muß man sich nicht die Mühe verdrießen lassen, sich sehr lange damit abzugeben, und alle Bleyschiefern, die sich noch darin vorfinden, sorgfältig abzusondern: denn das Schieferweiß ist nichts anders als von Eßigdunst zerfressenes Bley, das folglich noch manche unangegriffene Theile bey sich führen kann, welche die Farbe grau machen, wenn man sie mit Gewalt zerreiben will.

Das Schieferweiß dient bloß zum Untermahlen. Zu den höchsten Lichtern hat man das ungleich blendendweißere Kremserweiß, welches auch allenthalben angetroffen wird, und sich durch eine ungemeine Schwere auszeichnet. Man reibt es ab, wie andere Farben, und bemüht sich, es recht fein zu bekommen. Dieses Kremserweiß hat etwas Seifenartiges bey sich, und glänzt daher auf dem Papier und Pergament.

Die französischen Mahler bedienen sich statt desselben des spanischen Weißes, welches man zwar auch bey uns aber gemeiniglich verfälscht findet. Man bereitet es sich daher am besten selbst auf folgende Art, mit Wismuth und Scheidewasser. Man stößt oder feilt nähmlich Wismuth und wirft ein Stückchen, oder eine Messerspitze voll nach der andern in starkes Scheidewasser, wartet aber immer bis das erste zer-

fressen ist, ehe man neues nachbringt. Wenn das Scheidewasser das lezte Stückchen nicht mehr zerfressen will, so seihet man die Auflösung durch, und tröpfelt langsam reines Wasser nach, wodurch sie milchicht werden wird. Erfolgt bey dem Eintröpfeln keine Veränderung mehr, so wird alles mit einem Glaslöffel oder reinen weichen Holz umgerührt und stehen gelassen, bis sich die weiße Farbe zu Boden begeben hat, welche sodann einige Mahl mit frischem Wasser abgesüßet und auf Löschpapier, ohne Hülfe äusserlicher Wärme, getrocknet wird.

D. Farben-Reibgeräthe.

Wir haben nunmehr alle Farben kennen lernen, deren man sich zur Wassermahlerey im Kleinen gewöhnlich zu bedienen pflegt. Der Oehlmahler braucht ausser diesen noch viele andere, weil ihm ein guter Theil der Wasserfarben, nähmlich alle Saftfarben und noch verschiedene andere, die sich nicht mit dem Oehl vertragen, unnütz sind. Auch in der Leimmahlerey werden theils aus Oeconomie, theils aus Noth viel andere Farben gebraucht, deren ich aber hier nicht gedenke, weil mein Hauptgegenstand die Mahlerey im Kleinen ist. Die Miniaturfarben werden mit Gummiwasser entweder auf Marmor oder Glas abgerieben. Man hat dazu verschiedene Werkzeuge nöthig, die wir hier nach einander durchgehen wollen.

1. Der Reibstein.

Wo Reibsteine zu haben sind, wird man leicht bey jedem Tüncher erfahren können. Der Mahler hat in der Auswahl derselben besonders darauf zu sehen, daß sie schön weiß sind, und nicht ins Gelbe fallen, denn auf gelblichen Steinen nehmen die blauen Farben leicht Schaden und werden grünlich. Ob die Platte mehr oder weniger hart ist, dieß ist einerley, nur muß man sich mit dem Oberläufer darnach richten, und besorgt seyn, zu einer harten Platte einen weichen, zu einer weichen aber einen harten Oberläufer zu wählen. Ob die Platte hart oder weich ist, läßt sich leicht erfahren, wenn man mit einem Messer einen Einschnitt an den Rand macht. Dringt die Klinge etwas ein, und wirft einen feinen Staub aus, so ist der Stein weich; gleitet sie aber, ohne einzudringen, davon ab, so ist er für hart zu halten. Gemeiniglich erhält man die Reibsteine ganz rauch; man muß sie alsdenn mit Bimsstein und Wasser so lange abschleifen, bis sie ganz glatt sind.

2. Der Oberläufer.

Die Keule, mit welcher man die Farben auf dem Reibsteine fein reibt, nennt man den Oberläufer. Diese Oberläufer sind, wie die Reibeplatten, theils von Marmor oder andern harten und feinen Steinen wie z. B. Agath, theils von Glas. Daß man

zu

zu einer harten Platte eine weiche Keule, und zu einer weichen Platte eine harte nehmen muß, ist schon gesagt worden. Auch der Ort, wo Oberläufer zu haben sind, wird bey den Tünchern leicht zu erfahren seyn. — Man kann einen gläsernen Oberläufer gar wohl zu einem marmornen Reibstein gebrauchen, denn es ist nicht nöthig, daß beyde von einerley Materie seyen.

3. Der Spatel.

Der Spatel ist ein plattes einem Messer ähnliches Instrument von Stahl, Bein oder Holz, zum Zusammenstreichen der Farbe auf dem Reibstein und an dem Oberläufer. Die stählernen Spateln werden von dem Messerschmidt verfertiget. Sie müssen, wenn sie gut seyn sollen, recht dünne und biegsam seyn. Daß sie aber nicht zu allen Farben gebraucht werden können, und besonders verschiedene gelbe Farben durch das Eisen verdorben werden, ist schon oben bey der Beschreibung derselben erinnert worden. Das Bein, oder Elfenbein ist dagegen zu allen Farben gut, aber nicht so bequem im Gebrauch wie der Stahl. Die hölzernen Spateln sind die schlechtesten; sie werden gemeiniglich nur von den Tünchern und Anstreichern gebraucht. Im Nothfall müssen sie freylich auch zu den Miniaturfarben dienen.

4. Gummiwasser.

Die Farbe zur Wassermahlerey im Kleinen, oder die sogenannten Miniatur-Farben, werden, wenn es keine Saftfarben sind, mit Gummiwasser angerieben, welches ihnen nicht nur eine größere Haltbarkeit auf Papier und Pergament, sondern auch einen dunkleren Ton und größeren Glanz gibt. Man muß aber bey dem Einkauf des Gummi darauf sehen, daß man eine gute weiße nicht gelbliche Sorte bekomme, weil sonst die blauen und weißen Farben etwas an ihrer Schönheit dadurch verliehren. Diesen Gummi weicht man nun in reinem Wasser ein, bis er sich ganz aufgelöset hat. Man treibt ihn hierauf durch ein leinenes Tuch, um die Unreinigkeiten, welche er bey sich führt, davon abzusondern, und hebt ihn in einem Glase zum Gebrauche auf.

Ich habe hierbey zu bemerken, daß mir mein Gummiwasser, welches ich etwas dünne angemacht und in einem Glase mit einem engen Halse aufbewahrt hatte, schon verschiedene Mahle sauer geworden ist. Zur Verhütung dieser Unannehmlichkeit mache ich es nunmehr von der Dicke des Honigs an, und bewahre es in einem Gläschen auf, das oben ganz offen wie ein Trinkglas ist. Der Gummi trocknet zwar hier nach und nach ein, es ist aber dem Uebel mit einigen Tropfen Wasser abgeholfen. In gemeines Töpfergeschirr darf man das Gummiwasser nicht thun, denn es hängt sich beym Trocknen so fest an die Glasur, daß es dieselbe losreißt. Leicht

be-

begreiflich mischen sich dann beym Wiederauflösen des Gummi die Glasurtheilchen unter denselben, verunreinigen ihn, und verderben die Farben.

E. Wie die Farben abgerieben werden.

Man zermalmt erst die Farben trocken auf dem Reibstein, dann gießt man etwas Gummiwasser daran und reibt sie mit dem Oberläufer so lange, bis sie fein genug sind. Unter diesem Geschäfte, muß man beständig besorgt seyn, mit dem Spatel nicht nur die Oberläufer an der Seite zu reinigen, sondern auch alle grobe Farbtheile, welche sich in einen Kreis auf den Reibstein sammeln, in die Mitte zusammen zu streichen. In dieser Arbeit, die freilich etwas beschwerlich ist, sey man unermüdet, denn die Brauchbarkeit der Farbe hängt davon ab.

Es kommt auch bey dem Abreiben viel darauf an, daß man jede Farbe in dem rechten Grad gummire. Ist man zu sparsam mit dem Gummi, so lassen sich die Farben von dem Papier oder Pergament wie Staub abwischen; ist man zu verschwenderisch, so springen sie ab. Zu viel Gummi gibt ihnen einen widrigen Glanz; zu wenig, eine äusserst unangenehme Mattigkeit. Man muß sich daher zur Regel merken, daß die Erdfarben überhaupt mehr Gummi vertragen, als andere, die aus dem Thier- oder Pflanzenreiche genommen sind. Je lockerer und staubiger die Erdfarben sind, desto mehr bedürfen sie eines Bindungsmittels wie der Gummi. Den Hell-

ocker,

ocker, den Dunkelocker, die Umbra, die köllnische Erde, das englische Roth, gummire ich daher stärker als andere Farben, andere hingegen, die schon von Natur fest sind, wie z. B. der Indigo und das Berlinerblau, um ein merkliches weniger. Wenn ich unter dem Reiben untersuchen will, ob eine Farbe genug Gummi hat, so lasse ich einen Tropfen reines Wasser darauf fallen. Wird die Stelle, welche davon getroffen wird, dunkler, so fehlt es noch mehr an Gummi; wird sie aber viel heller, so ist schon des Gummi zu viel daran, und dann ist kein anderer Rath, als noch etwas rohe Farbe darunter zu reiben, und bloß reines Wasser zuzugießen. Um dieß zu vermeiden, thut man wohl, wenn man das Gummiwasser nur Tropf vor Tropf auf den Reibstein fallen läßt und die Probe öfters wiederholt. Man kann auch von der abgeriebenen Farbe mit einem Pinsel etwas auf die Hand streichen, wo es augenblicklich trocknen wird. Läßt sich dieser Strich, wenn er trocken ist, wie Pulver wegwischen, so ist noch nicht genug Gummi daran; schuppet sich aber die Farbe ab, so ist des Gummi zu viel.

Ich reibe von einer Farbe gemeiniglich nicht mehr als ungefähr ein Stück von der Größe einer großen Haselnuß ab, und vertraue dieses Geschäfte keinen andern als meinen eigenen Händen an. Ich nehme nur so wenig auf ein Mahl, damit ich es desto feiner reiben kann. Meine Farben bewahre ich alle in porcellanenen Schälchen auf.

Man=

LB Coburg

Manche Wassermahler reiben ihre Farben nicht mit Gummi, sondern bloß mit reinem Wasser, und erst beym Gebrauch versetzen sie dieselben mit Gummi. Es kommt hier alles auf die Gewohnheit an. Ich, meines Theils, finde es bequemer, die Farben sogleich zu gummiren, ob man gleich die Unannehmlichkeit hat, daß sie sich, wenn sie mit Gummi angerieben sind, nicht so leicht auflösen lassen. Ich benetze aber, wenn ich etwas mahlen will, gleich alle Farben, deren ich wahrscheinlich benöthiget seyn werde, mit einigen Tropfen Wasser, welche ich darauf stehen lasse; von solchen angefeuchteten Stellen kann ich dann mit dem Pinsel wegnehmen so viel ich will.

Da das Farbabreiben eine sehr mühsame und unsaubere Arbeit ist, so hoffe ich den Dank meiner Leser zu verdienen, wenn ich ihnen hier einige Addressen mittheile, unter welchen sie dieselben schon ganz zubereitet bekommen können. Ich mache ihnen hier zuerst einen Preis-Courant von Johann Christoph Schmid, Wismuthmahler in Nürnberg an dem Spitzberg bekannt, welcher sehr schöne und gut zubereitete Farbe, theils in porcellanenen Schälchen, theils in Flußmuscheln verkauft. Seine Farben sind zwar schon gummirt, können aber durchaus noch etwas mehr Gummi vertragen, welchen man ihnen unter dem Mahlen beymischen muß. Hier ist sein Verzeichniß.

„Ein

„Ein Kästchen in Form eines Buchs mit 2 Schubladen, worin 30 Stück porcellanene Schälchen in der Größe eines ganzen Thalers sind, von diesen sind 28 mit feinen Miniaturfarben angefüllt, und 2 leere zum Farbenmischen. Dabey befindet sich noch ein Sortiment feiner Pinsel, nebst einem Stückchen schwarzer Tusche. Ein solches Kästchen kostet 3 Thlr. sächsisch oder 5 fl. 24 Kr.“

„Kleinere Kästchen mit dem nähmlichen Inhalt zu 3 fl. 15 Kr. 2 fl. 30 Kr. und 1 fl. 45. Kr.“

„Auch werden von mir für Liebhaber der mathematischen Zeichenkunst, denen die andern zur Mahlerey gehörigen Farben überflüßig sind, Kästchen verfertiget, worin nur bloße Saft- und Tuschfarben, in 13 Porcellanschälchen, nebst feinen Pinseln, einen Täfelchen schwarzer Tusche und zwey leeren Schälchen zum Farben verdünnen befindlich sind, jedes Kästchen zu 1 fl. 48 Kr. oder 1 Thlr. sächsisch.“

„Für solche, welche die Geometrie lernen, verfertige ich Kästchen in sehr bequemen Format, worin nur 7 Stück porcellanene Schälchen mit den dazu nöthigen Farben angefüllt, und ein leeres, nebst einem Stückchen schwarzer Tusche, feinen Pinseln, und unten, statt einer Schublade, der Reißzeug sich befindet für den billigen Preis von 6 fl.

„Dann verfertige ich auch Sortimente feiner Miniaturfarben in ordentlichen viereckigen lakirten Kästchen für 48, 36 und 20 Kr. größere zu 1 fl. 12 Kr. In diesen Kästchen sind die Farben aber nur in Teich- oder Flußmuscheln gefüllt, doch an Güte mit denen

in

in Porcellanschälchen ganz gleich, nebst einigen feinen Pinseln."

„Ich habe mich auch bemühet, für Liebhaber der Zeichenkunst und des Tuschens Tuschfarben zu verfertigen, nach Art der englischen, die jenen an Schönheit und Güte nicht nachstehen. Sie sind in kleinen Täfelchen und befinden sich, nebst einem Sortiment der besten Pinsel, in einem Kästchen von feinem Holz, und in bequemen Format. Der Preis ist für ein solches Kästchen, worin 18 Couleuren sind 7 fl. 30 Kr. dergleichen nur mit 12 Couleuren 5 fl. 24 Kr."

„Kleinere Kästchen vom nähmlichen Inhalt und Güte mit 18 Couleuren 5 fl. und mit 12 Couleuren 3 fl. 36 Kr."

„Einzelne Täfelchen kostet ein großes 24 Kr. jeder Couleur ausser Karminroth, welches 48 Kr. kostet und ein kleines Täfelchen 15 Kr. Karminroth aber 30 Kr."

„Auch kann man die ächte Chinesische schwarze Tusche von verschiedenen Stücken und Preisen als zu 24 Kr. 36 Kr. 1 fl. 1 fl. 15 Kr. 1 fl. 30 Kr. 2 fl. 3 fl. und noch höher bey mir haben."

„Briefe und Geld bittet man franco einzusenden."

Dieser Nachricht von den Schmidischen Farben habe ich nur noch das Zeugniß beyzufügen, daß auch seine Farbtusche zu den vorzüglich guten gehören; die angeblich chinesischben aer sind nicht alle ächt, obgleich verschiedene darunter sind, welche ich dafür halte.

Herr

Herr Schmid verkauft auch die Saftfarben in besondrer Güte Muschelweise, das Stück zu einem Kreutzer. Um diesen Preis kann man Liliengrün, Blasengrün, Gummi-Gutta, Beergelb, Nußbraun, Cochenille, Fernambuck und Lackmuß bey ihm haben.

In Frankfurth am Mayn sind bey dem Buchhändler Guilhauman ebenfalls Miniaturfarben um folgende Preise zu bekommen.

Eine große Farbenkapsel, mit 36 gefüllten gläsernen Flaschen in Mohagony-Holz, nebst Reibeglas, Reiber und Spatel von Elfenbein 13 Rthlr. 8 gr. oder 24 Gulden.

Etwas kleinere mit 24 Tuschtafeln in Mahagony-Holzkapsel 10 Rthlr. oder 18 Gulden.

Noch kleinere mit 12 Tuschgattungen eben so gefaßt 5 Rthlr. oder 9 Gulden.

Eine Kapsel mit 2 großen chinesischen ächten Tuschtafeln 1 Rthlr. 8 gr. oder 2 fl. 24 Kr.

Der Preis von diesen sämtlichen Farben und Farbgeräthe scheint mir etwas unbillig. Man wird dieß aus dem folgenden Preiscourant der rohen Farben abnehmen können, welchen ich solchen Liebhabern zu Liebe beyfüge, welche sich selbst die Mühe geben wollen, sie zuzubereiten.

Königsgelb das Loth 6 Kreutzer.

Neapolitanisches Gelb das Loth 4 Kr.

Gummi-Gutta das Loth 12 Kr.

Rauschgelb das Loth 3 Kr.

Ocker das Viertelpfund 3 Kr.

Umbra das Viertelpfund 4 Kr.

Köllni-

Köllnische Erde das Viertelpfund 5 Kr.

Zinnober das Loth 8 Kr.

Cochenille das Loth 54 Kr.

Wiener Lack, das Loth 10 Kr. 12 Kr. und der Karminlack bis 1 Gulden.

Drachenblut, das Loth 24 Kr.

Englisches Roth, das Loth 2 Kr.

Bergblau, das Loth 15 Kr.

Berlinerblau, das Loth 5, 6 bis 8 Kr.

Indigo das Loth 3 bis 6 Groschen oder 12 bis 24 Kr.

Lackmuß das Loth 2 Kr.

Mineralisches Grün, das Loth 6 Kr.

Venetianisches Bleyweiß, das Loth 2 Kr.

Kremser Weiß, das Loth $1\frac{1}{2}$ Kr.

Die feinen Farben, als Ultramarin und Karmin, haben keine bestimmte Preise. Sie werden nach dem Grad ihrer Güte bald mehr, bald weniger theuer verkauft.

Die rohen Farben findet man in allen Specerey-Handlungen, und nahmentlich in der Ettlingerischen Handlung in Frankfurth am Mayn, in der Bäumlerischen und Lehnerischen in Nürnberg.

11. Landschaftmahlerey nach Aberlischer Manier.

Die jetzt so sehr beliebte Landschaftmahlerey in Aberlischer, oder Aquarell-Manier hat am meisten

Aehnlichkeit mit der Tuschmanier, denn sie ist eigentlich ein bloßes Tuschen mit Farben, ich will daher durch dieselbe den Uebergang von der Zeichnung zur Mahlerey machen.

Ehe man es wagen darf, etwas zu coloriren, muß man sich vorher nicht nur in der Zeichnung, sondern auch im Tuschen, so geübt haben, daß man im Stande ist etwas ganz richtig zu copiiren (allenfalls selbst zu entwerfen) und sauber und leicht zu schattieren. Man muß sich dann im Colorit, wie im Zeichnen, erst nach guten Mustern üben, bis man die Farben und den aus ihren verschiedenen Mischungen entstehenden Effect hinlänglich hat kennen lernen. Alsdenn erst schreitet man zur Nachahmung der Natur. Wer sich vornimmt gleich mit letzterer anzufangen, und jede Farbe genau so nachzuahmen, wie er sie zu sehen glaubt, der wird unübersteigliche Schwierigkeiten finden, die ihm vielleicht auf immer seinen Eifer für die Mahlerey benehmen. Ob man sich gleich der Natur in ihren Formen und ihren Farbnuancen, so sehr man kann, nähern muß, so darf man doch nicht hoffen, sie in allen Theilen zu erreichen, zumahl wenn man noch ein Anfänger ohne alle Erfahrung ist, und nicht weiß, was sich mit den Farben leisten läßt, und welche Wirkung sie durch ihre Zusammenstellung hervorbringen werden. Indeß sind doch, meiner Erfahrung nach, die angehenden Liebhaber die eifrigsten Nachfärber der Natur; sie wollen z. B. gerade die Farbe herausbringen, die dieser Baumstamm oder jener Stein hat; jedes andere Colorit, das nicht ge-

nau

nau denselben Ton zeigt, läßt sie unbefriediget. Freylich findet man dann auf der andern Seite auch wieder genug Klecker, welchen keine Farbe grell genug ist, und welche die Dächer der Gebäude mit Karmin oder dickem Zinnober und die Bäume mit Grünspan anstreichen. Vor beyden Extremen muß man sich hüten. Die Mahlerey ist eine Kunst, welche sich nur in langsamen Schritten ihrer Vollkommenheit genähert hat, und sich noch weiter vervollkommnen kann. Wer etwas darin leisten will, der muß sich die Erfahrungen aller seiner Vorgänger zu Nutzen machen, und ehe er sie übertreffen will, sie erst zu erreichen suchen.

Mein Rath ist also, in jeder Gattung der Mahlerey, welcher man sich widmet, erst nach den besten Mustern zu arbeiten, und zwar so lange, bis man sie erreicht zu haben glaubt, und im Stande ist, diejenige Färbung, welche man sich vorgenommen hat, durch die Mischung und Disposition der Farben wirklich zu erreichen. Durch das Anschauen und Vergleichen vieler guter Mahlereyen wird man auch finden, daß noch etwas mehr als die richtige Färbung einzelner Theile zur Erreichung eines guten Effectes nothwendig ist. Es kommt nähmlich darauf an, Harmonie in das Ganze zu bringen, durch die Farben das Licht und die Schatten, und durch diese die Färbung so zu unterstützen, daß eines das andere hebt, und die beleuchteten Theile, wo es seyn muß, dadurch heller, die beschatteten aber dunkler werden. Das hellste Licht und die glänzendsten Farben muß man für diejenige Gegenstände aufbewahren, welche

am ersten und am stärksten in die Augen fallen sollen, und in den Landschaften insbesondere hat man mit Schatten und Farben dahin zu arbeiten, daß sich alle Gründe gut von einander absondern, die vordersten hervortreten und die hintersten zurück weichen.

Die Natur, welcher diese Kunstgriffe durch aufmerksame Beobachtungen sind abgelauscht worden, befolgt jedoch selbst nicht immer solche Gesetze; hingegen sind sich auch ihre Wirkungen nicht zu jeder Zeit gleich. Bald zeigt sich eine Gegend ganz entzückend schön, bald liegen alle Gegenstände verwirrt unter einander; sie sondern sich nicht in Partien ab, und man kann sie nicht deutlich von einander unterscheiden; was vorher so sehr gefiel wird itzt kaum bemerkt, diese Verschiedenheit rührt einzig und allein von dem Licht und den Farben her, die sich nicht immer gleich sind. Anders beleuchtet die Sonne die Gegenstände des Morgens, anders des Abends. Im Frühling prangen die Bäume mit hellgrünem, im Herbste mit dunkelgrünem, braunem, gelbem und rothem Laube. Trifft sichs nun, daß von ungefähr das Licht die Färbung und die Färbung das Licht begünstigt, so entstehen jene großen und wunderbaren Effecte, welche der unempfindlichste Mensch nicht ungerührt wahrnimmt und für schön erkennt.

Diese schöne Natur ist es, welche der Landschaftsmahler nachzuahmen und zu erreichen sucht. Concentrirung des Lichtes und der Schatten, und eine mit der Beleuchtung harmonische Wahl, Mischung und

Zusammenstellung der Farben ist der wichtigste und schwerste Theil seiner Kunst, welchem alles andere untergeordnet ist. Ein Kenner nimmt vorlieb, wenn er Effect im Ganzen wahrnimmt und geht über die Flüchtigkeit der Ausführung in den Theilen oft gerne hinweg; der größte Fleiß in der Ausarbeitung ist hingegen verlohren, wenn das Ganze zusammen genommen nicht die gehörige Wirkung hervorbringt.

Nachdem ich die Nothwendigkeit gezeigt habe, sich fürs erste in jeder Gattung der Mahlerey, welcher man sich widmet, nach guten Mustern zu üben, will ich mich bemühen, durch meine Bemerkungen und eine getreue Darstellung meines eigenen Verfahrens, in Ansehung des mechanischen Theiles der mancherley Arten der Wassermahlerey, diese Vorübungen so sehr als möglich zu erleichtern. Man darf freylich nicht erwarten, daß man durch das bloße Lesen meiner Schrift ein guter Colorist werden werde; nein, nur durch unermüdeten Fleiß und unverdroßene Uebungen wird man es darin zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit bringen, und diese Anleitung darf man nicht anders, als ein schwaches Licht auf einem finstern und unbekannten Pfade betrachten, welches aber einen vorsichtigen Wanderer doch so lange auf dem rechten Weg erhalten kann, bis er durch bedachtsames Fortschreiten in lichtere Gegenden gekommen ist. Uebereilen läßt sich nichts, weder in der Zeichenkunst noch in der Mahlerey. Selbst unter der besten mündlichen und persönlichen Anleitung eines Lehrers, der gleich alle seine Regeln und Anwei-

weisungen durch Vormachung der Handgriffe erläutern kann, braucht es manches Jahr, bis ein Anfänger in Stand kommt, von selbst etwas Erträgliches zu machen; um so viel mehr muß man sich dieß bey einer bloß schriftlichen Anleitung gefallen lassen. Man wird sich aber doch mit Hülfe dieses Buches manche vergebliche Mühe, manchen mißlingenden Versuch ersparen, und mit demselben um ein Merkliches näher zum Ziele kommen, als wenn man sich ganz selbst überlassen wäre. Ich komme zur Sache.

A. Von dem Aufzeichnen der Landschaften.

Man muß sich hier an Alles erinnern, was bereits oben S. 88. von dem Aufzeichnen und Austuschen einer Landschaft gesagt worden ist. Copiirt man bloß, so ist es rathsam, sich das Musterblatt durch ein Gitter in mehrere kleine Theile abzutheilen. Denn da jede Landschaft aus mehreren Gegenständen besteht, von denen jeder für sich ein Ganzes ausmacht, so könnte es leicht geschehen, daß dieser oder der zu groß geriethe, und man dann die andern aus Noth kleiner machen müßte, um sie in den vorgeschriebenen Raum zu bringen. Hieraus würde aber ein auffallendes Mißverhältniß erwachsen. Wenn man nach der Natur zeichnet, so ist diese Unannehmlichkeit nicht so sehr zu besorgen, denn man ist da an keinen bestimmten Raum gebunden, und, wenn man den

ersten Gegenstand groß macht, so darf man nur die übrigen in Verhältniß mit demselben setzen.

Die Aberlischen colorirten Landschaften zeichnen sich vor andern Mahlereyen darin aus, daß alles, was zur Charakterisirung jedes Gegenstandes gehört, in die Kupferplatte radirt ist, so, daß man bloß die flachen Schatten und Farben auftragen darf. Man muß daher, wenn man die Landschaft nicht schon gestochen zum Ausmahlen vor sich hat, erst das Charakteristische aller Theile entweder mit der Feder, oder mit Bleystift hinein zeichnen. Ich meines Orts bediene mich dazu lieber des Bleystiftes, denn es wird nicht nur alles, was man damit macht, viel sanfter, als mit der Feder, sondern man hat ihn auch mehr in seiner Gewalt; und da man nach Gefallen bald in gröberen, bald in feineren Zügen damit arbeiten kann, so ist man im Stande mehr Ausdruck und Abwechslung in die Landschaft zu bringen. Man muß sich aber zu solchen Arbeiten der feinsten Sorten bedienen, denn die gröberen sind entweder steinig, und ritzen das Papier auf, oder bleich, so, daß sich die Striche unter den Farben ganz verliehren, oder staubig, dergestalt, daß man alle Züge mit dem Pinsel wieder wegwäscht.

Ich sage ich zeichne mit Bleystift bloß den Charakter jedes Gegenstandes z. E. bey Bäumen das Laub, oder den Baumschlag, bey Felsen und altem Gemäuer, die Ritzen, bey Terrassen das Gras oder die Erdschollen. Die Umrisse jedes Objectes mache ich dagegen mit dem Pinsel und mit Tusche. Die

Gebäude, nach ihren Haupttheilen, die Stämme der Bäume, die Form der Felsen u. s. w. werden also von mir entweder vor oder nach der Colorirung mit dem Pinsel umrissen, denn es ist nöthig, daß hier und da die Formen durch sehr reine und bestimmte Züge unterschieden werden. Oft sind bloß einzelne Drucker nöthig, welche, am rechten Orte angebracht, die erwünschte Wirkung thun.

B. Antuschen der Schatten.

Die Schatten werden in den Landschaften nach Aquarell oder Aberlischer Manier ganz leicht angetuscht, und es ist in Ansehung ihrer alles das zu beobachten, was oben über das Tuschen der Landschaften überhaupt gesagt worden ist. Nur ist es hier nicht nöthig, daß jedes Schättchen mit solcher Sorgfalt verwaschen werde, denn die Farbe, welche am Ende darüber kommt, vereinigt schon an sich die Schatten mit dem Licht, indem sie dieses temperirt und jene schwächet. Zu dunkel darf man mit Tusche nicht vorarbeiten, sonst sieht die Farbe, mit welcher man solche Stellen überzieht, schmutzig. Besser ist es, man behandelt die beschatteten Theile der Landschaft mit dunkeln Farben; oder wenn man sie ja stark antuschen will, so muß man sich gefallen lassen, sie öfters zu übermahlen. An der Luft wird nichts als die Wolken mit Tusche gemacht, der reine Himmel muß damit verschont werden.

C. Colorirung der Landschaft.

1. Die Luft.

Das reine Blau des Himmels ist sich nicht zu allen Zeiten gleich. Oft ist es lasurblau, oft etwas heller, oft ganz milchblau. Es kann daher auch in der Mahlerey nicht immer auf einerley Weise behandelt werden. Wünsche ich es etwas dunkel, so mahle ich es mit Indigo, welchen ich recht sehr mit Wasser verdünne, und zwar nicht auf ein Mahl, sondern in verschiedenen Lagen. Heller wird die Luft, wenn ich statt des Indigo Berlinerblau wähle, und noch heller und schöner, wenn ich das Berlinerblau mit etwas Bergblau versetze. Man muß aber diese Farben äußerst dünne auftragen, zumahl wenn Bergblau darunter ist, welches man als eine wolkichte Farbe kennt.

Viele Mahler, die in Aquarell-Manier arbeiten, versetzen das Blau mit Weiß, wodurch die Farbe noch lebhafter wird. Es ist aber wohl zu bemerken, daß der Indigo, wenn er nicht von der allerbesten Gattung ist, mit Weiß vermischt eine schmutzige Farbe gibt. Man geht also sicherer mit Berlinerblau und Bergblau.

Gegen den Horizont hin verliehrt sich das Blau des Himmels unmerklich in eine gelbe oder röthliche Farbe. Je mehr Dünste die Luft erfüllen, desto röther ist der Horizont; je reiner sie von Wolken ist,

desto unvermerkter ist der Uebergang von dem Blau in das Roth.

Um diesen Uebergang, welcher schwer mit Farben nachzuahmen ist, auf den Papier auszudrucken, verwasche ich erst sorgfältig und unmerkbar das Blau mit einem reinen Pinsel in den weißen Papiergrund. Nachdem diese erste Anlage ganz trocken ist, und das Papier sich auf dem Reißbrete wieder glatt ausgespannt hat, lege ich sehr wäßrig das Roth von unten an und verwasche es gegen oben in das Blau. Man sehe Tab. IV. Ich würde hier das Blau des Himmels bis zur punktirten Linie r, s reichen lassen und es hier in den weißen Grund verwaschen; dann würde ich mit dem Roth bey i, b, c, k, l, m, n anfangen und es gegen r, s so vertreiben, daß ich es noch ein Stück darüber weg bis gegen t, u, v verwasche. Auf die erste Lage Blau kommt dann noch eine zweyte, welche ich wieder in das Roth verziehe, und auch das Roth wird von unten noch ein Mahl übergangen und in das Blau auf die gedachte Art verarbeitet.

Zu dem Roth am Horizont nehme ich Zinnober mit Gummi-Gutt versetzt; und will ich statt der rothen lieber eine gelbe Farbe, so mische ich Hellocker mit etwas Gummi Gutta (oder auch Cochenille und Gummi-Gutta.) Der Ocker allein ist zu matt; das Gummi-Gutt allein zu grell.

Die Wolken werden entweder vor oder nach der hellen Luft mit Tusche gemacht. Haben sie hier und da lichte Stellen oder einen beleuchteten Saum, so muß man sie mit Bleystift zeichnen und bey der An-

legung

legung des Himmels aussparen. Ist der Saum des Gewölkes roth, so wird er weiß ausgespart und dann erst roth tingirt.

Zu dem Gewölke mischt man unter die Tusche gerne etwas Berlinerblau, oder wenn es in das röthliche fällt etwas Zinnober, oder auch Cochenille, nur aber nicht zu viel, damit das Rothe oder Blaue nicht zu sehr dominire.

2. Die Ferne.

Je entlegener die Berge sind, und jemehr Luft sich daher zwischen ihnen und dem Auge befindet, desto blauer schimmern sie. Am Ende werden sie so blau, daß sie der Farbe der Luft gleich kommen. Die hintersten Gebirge, wenn sie sehr zurück weichen sollen, kann man daher ohne Bedenken mit der Luftfarbe, oder auch mit Bergblau (etwas mit Tusche gebrochen) coloriren. In einer so großen Entfernung verschwinden alle Farben und verliehren sich in die Blaue: mit blau allein müssen daher die entlegensten Gebirge colorit werden.

Je näher sie rücken, desto mehr kommt auch von ihrer natürlichen Farbe darunter zum Vorschein. Man erblickt daher bald gelbliche, bald grünliche Tinten, die aber alle unmerklich in das Blaue verfließen. Je deutlicher die Gegenstände ihrer Form nach werden, desto deutlicher werden sie auch in der Farbe.

Entfernte Gebirge, die nicht mehr ganz blau sind, sondern ins Grünliche fallen, colorire ich mit Indigo oder Berlinerblau mit etwas Gummi-Gutt versetzt, und mit Tusche gebrochen. Bisweilen mische ich auch etwas Weiß darunter: die Farbe deckt alsdann mehr und die Berge sehen auch duftiger, als wenn sie ohne Weiß colorirt worden wären.

Sieht man hier und da etwas von einem röthlichen oder gelblichen Boden, so spare ich entweder solche Stellen aus, oder ich übergehe sie auch mit der grünlichen Farbe, und laßire mit den röthlichen Tinten darüber. Im ersten Falle, wenn ich die gedachten Stellen ausspare, übergehe ich sie mit einer Mischung von Karmin oder Cochenille und Gummi-Gutt, woraus eine röthlich gelbe sehr feine Tinte entsteht, welche ich mit Tusche etwas brechen muß, weil sie sonst in einer solchen Ferne zu grell lassen würde. Habe ich aber das ganze Gebirge grünlich angelegt, so ist ein solches Brechen nicht mehr nöthig. Daß man diese Tinte sehr dünne machen muß, versteht sich von selbst.

Anstatt mit Karmin und Gummi-Gutta könnte man auch mit gebranntem Hellocker arbeiten; Karmin und Gummi-Gutta sind aber feinere und flüchtigere Farben, welche man in dieser Mahlerey immer den gröberen vorziehen muß.

Wenn die Gebirge so weit fertig sind, so pflege ich sie erst zu nuanciren, daß heißt, mit verschiedenen Farben darein zu spielen; und hierzu bediene ich

mich

mich bloß derjenigen Farben, aus welchen die Haupttinte gemischt worden ist. Habe ich also die Anlage mit Berlinerblau und Gummi-Gutta gemacht, so laßire ich bald mit Berlinerblau, bald mit Gummi-Gutta allein darüber her. Dadurch wird an einigen Orten das Grün gelblicher an andern blauer. Mit den röthlichen Tinten verfahre ich eben so, bald gebe ich hier einen Druck mit gelben, bald mit röthlichem Wasser und vertreibe es. Die Tinten zum laßiren muß man sehr bleich machen, denn sie müssen mehr geahndet als gesehen werden. Hält man sie zu stark, so wird die Mahlerey hart und buntscheckig.

Man kann auch, wenn man will, solche grün und gelblich nuancirte Gebirge erst ganz mit einer bleichen Tinte aus Cochenille oder Karmin und Gummi-Gutta anlegen; denn der gelbe Grund schadet dem Grün, welches darüber kommt, gar nicht; im Gegentheil er bekommt ihm wohl.

3. Der Boden auf den Mittelgründen.

Ich verstehe unter den Mittelgründen alle Gründe, welche zwischen dem Vor- und Hintergrunde liegen. Dieser können nun mehr oder weniger seyn, je nachdem ich eine mehr oder minder ausgebreitete und durchschnittene Fläche übersehe. Je weiter diese Gründe dem Auge entrückt sind, desto schwächer und gebrochener werden

die

die Farben. Sind es Grasgründe, so fällt ihre Farbe mehr ins Blaue als ins Gelbe; ist es Erdboden, so ist es ein trübes Braun.

Da in den Landschaften so mancherley Grün vorkommt, so bereite ich mir im Voraus meine Haupttinten, wozu ich mich aber gemeiniglich nur des Liliengrüns (auch Blasengrüns) und Gummi-Gutt's bediene, welche ich mehr oder weniger mit Schwarz versetze. Anstatt des Liliengrüns nehme ich auch oft Berlinerblau und Gummi-Gutta. Bey der einen Tinte lasse ich mehr das Blaue, bey der andern das Gelbe dominiren. Je weiter die grünen Gründe entlegen sind, desto mehr breche ich meine Farben mit Tusche. Und damit sie besser decken, mische ich auch ein wenig Weiß darunter. Ich nehme auch für die entferntesten Theile anstatt des Berlinerblaues oft Indigo; das Liliengrün dient mir aber auch bey diesen, wenn es nur gut mit Tusche gebrochen wird.

Je näher die Grasgründe dem Auge kommen, desto gelber wird das Grün da, wo es beleuchtet ist. Alle Schattentheile werden, wie schon gedacht, mit Tusche angelegt, aber nur ganz dünn, damit das weiße Papier nicht durch die Farbe schimmern kann. Man übergeht sie zuerst ebenfalls mit der Lichtfarbe, überarbeitet sie aber zum zweyten Mahl mit einer dunklern gebrochenen Tinte.

Hätte ich also zum Beyspiel eine Grasterrasse zu mahlen wie Tab. IV. bey x, so würde ich erst den Schatten mit dünner Tusche anzeigen, und sie alsdann

dann mit Liliengrün und Gelb, allenfalls auch mit Blasengrün, beydes mit etwas Weiß versetzt ganz überziehen; und wenn diese erste Lage trocken wäre, die Schatten mit der nähmlichen Mischung aus Liliengrün, und weniger Gelb mit Schwarz gebrochen übergehen. Ich verfahre dann mit diesem Ueberarbeiten wie beym Tuschen; setze erst an die dunkelsten Orte größere oder kleinere Massen Farbe und vertreibe sie mit dem zweyten Pinsel. Diese Operation wiederhole ich so lange, bis die Schatten ihre rechte Stärke haben. Am Ende arbeite ich mit purer Tusche, unter welche ich auch öfters etwas Berlinerblau mische, damit sie nicht zu schwarz aussehe.

Sind die Gründe noch näher und mit dem stärksten Lichte beleuchtet, so mache ich die Anlage mit reinem Gummi-Gutt ohne Beymischung einer grünen oder blauen Farbe, ich finde es vielmehr bisweilen nöthig das Gummi-Gutt mit etwas Rauschgelb zu versetzen, um die Farbe noch brennender zu machen. Dieses Gelb schattiere ich mit Liliengrün und Gummi-Gutta mit etwas Tusche gebrochen.

Sind die Gründe gelblich oder röthlich, so behandelt man sie mit Gummi-Gutta und Cochenille oder Karmin, welche Mischung man, so weit es nöthig ist, mit Tusche bricht. Ich setze beständig voraus, daß man ein Musterblatt vor sich hat, Dieses muß man im Colorit zu erreichen suchen

4. Die

4. Die Gebäude auf den Mittelgründen.

Je weiter die Gebäude von dem Auge entlegen sind, desto kleiner sind sie, und desto mehr verschwindet ihre eigentliche Farbe und verwandelt sich in Blau und Grau. Man darf ohne alles Bedenken den Grad der Verkleinerung der Gegenstände zur Richtschnur in der Farbenbrechung annehmen. Die Linear Perspective bestimmt also auch zugleich die Farbdegradationen der Luftperspective.

Die entlegenen Ortschaften Tab. IV. würde ich also so blau als die Gebirge tingiren, auf welchen sie stehen. Bey den Dächen der Gebäude würde ich schon etwas von der rothen Farbe blicken lassen. Ich würde nähmlich erst die beyden Häuschen mit Tusche (mit Berlinerblau versetzt) schattieren, und mit einer Mischung aus Gummi-Gutta und Cochenille, mit Tusche gebrochen, die Dächer sehr schwach überlaßiren.

Bey nähern Gebäuden werden alle Tinten stärker. Zu den Dächern, welche im stärksten Lichte stehen, nehme ich Zinnober, Fernambuck (oder Cochenille) und Gummi-Gutta. Der Zinnober allein, wenn man ihn auch ganz dünne verarbeiten wollte, gibt eine unangenehme Ziegelfarbe. Die Cochenille oder der Fernambuck macht ihn dunkler, und das Gummi-Gutta mäßiget wieder diese dunkle Rosenrothe Farbe. Bey etwas entlegenen Gebäuden würde ich die Dächer ganz ohne Zinnober

nober mit Cochenille und Gummi-Gutta mit Tusche gebrochen machen, aus welchen beyden feinen Farben sich ein sehr angenehmes Roth zu Dächern mischen läßt; nur muß man sich hüten, daß keine Farbe vor der andern vorsteche.

An nahgelegenen Gemäuern bemerkt man allerley gelbliche, röthliche und bläuliche Tinten, welche theils von der natürlichen Farbe der Steine herrühren, theils von dem Einfluß der Witterung. Wenn ich solche Gemäuer zu coloriren habe, so schattiere ich sie vorher auf die gewöhnliche Art mit dünner Tusche; dann bereite ich mir in besondern Schälchen meine rothen, gelben und blauen Tinten, tunke dann den Pinsel bald in diese, bald in jene, und verarbeite sie so in einander, so lange sie noch naß auf dem Papier sind. Die gelben Tinten sind Ocker und Gummi-Gutta*), die röthlichen Gummi-Gutta und Cochenille, die blauen Berlinerblau und Tusche.

Die Schattenseite der nahgelegenen Gebäude tusche ich gemeiniglich nur mit gewöhnlicher Tusche; welche ich entweder mit Berlinerblau, oder wenn sie grünlich scheinen sollen, mit Gummi-Gutta versetze. Bisweilen lege ich auch die Schattenseite mit einer gelblichen Tinte aus gebranntem Dunkelocker und Nußbraun an, und tusche darüber, wenn sie trocken ist. Ich erwarte

*) Man kann sie auch wie die röthlichen aus Cochenille und Gummi-Gutta mischen, nur muß das Gelb mehr dominiren.

warte aber nie, daß die Farbe schon gleich aufs erste Mahl ihre Wirkung thun soll, sondern lasse mir gefallen, wie beym gewöhnlichen Tuschen, alles öfters zu übergehen, an den dunkelsten Stellen Massen aufzusetzen und sie zu vertreiben.

Gelbliche Gebäude und Gemäuer mahle ich auf der Lichtseite mit einer bleichen Tinte aus ungebranntem Hellocker, etwas Tusche und Weiß oder besser mit Gummi-Gutta (oder Beergelb) und etwas Cochenille, mit Tusche gebrochen. Die Schattenseite wird erst getuscht, dann mit derselben Farbe übergangen. Man kann sie auch mit Gummi-Gutta und etwas Cochenille mit oder ohne Weiß behandeln.

5. Felsen auf den Mittelgründen.

Die Felsen sind von mancherley Farbe: manche sind hell und fallen ins Gelbliche oder Röthliche; andere sind ganz grau, blau und grünlich.

Helle noch unverwitterte Felsen werden wie neue Gebäude colorirt, vorher aber tuscht man sie fleißig aus und bemerkt alle Ritzen und Unebenheiten mit sanften Tinten aus Tusche und Berlinerblau. Auf der Schattenseite werden sie auch mit Tusche und Berlinerblau angelegt, worunter aber noch etwas Nußbraun gemischt wird. Man kann auch anstatt des Nußbrauns Umbra oder köllnische Erde nehmen, da dieß aber Erdfarben sind, so zieht man ihnen die feinere braune Saftfarbe vor.

Auch Cochenille mit etwas Gummi-Gutta kann man unter die bläuliche Tusche mischen. Will man nicht, daß die Schatten ins Grünliche fallen sollen, so versetzt man bey nahgelegenen Felsen die Tusche bloß mit Nußbraun, und bey entfernteren mit Nußbraun und etwas Weiß.

Alte auf ihren Aussenseiten verwitterte und bemooste Felsen, an welchen so viel bläuliche, grünliche und röthliche Tinten in einander spielen, behandle ich wie ein Gemäuer dieser Art. Nachdem ich nähmlich die Schatten mit Tusche und Blau angelegt, und mit eben dieser Tinte die Ritzen und Unebenheiten des Felsens angegeben habe, bereite ich mir drey oder vier andere Tinten in besondern Schälchen. Die erste ist bloß wieder Tusche und Blau, die zweyte die nähmliche Farbe mit etwas Gummi-Gutta, die dritte und vierte Cochenille und Gummi-Gutta ein Mahl so, daß das Gelb, das andere Mahl so, daß das Roth mehr dominirt. Beyde Tinten werden mit Tusche gebrochen. Beym Mahlen tunke ich nun den Pinsel von einer Farbe in die andere, und verarbeite sie in einander, so lange sie noch naß auf dem Papier sind. Man sieht wohl, daß auf diese Art noch eine Menge Mitteltinten durch das Ineinanderfließen der Farben erhalten werden.

Diese Verschiedenheit der Nuancen kann noch auf eine andere Art erhalten werden. Man legt z. B. die Stellen, welche grünlich werden sollen, mit gebrochenem Gelb, und die röthlichen mit Cochenille und

Gummi = Gutta an und vertreibt sie jede besonders, wobey man ihnen eine beliebige Form geben kann. Wenn sie ganz trocken sind, übergeht man dann alles mit einer schwachen Tinte aus Berlinerblau und Tusche. Die gelblichen Tinten werden dadurch grünlich werden, und die gelbröthlichen matt durch das Blau durchschimmern. — Die erste Methode ist indeß die bequemere und bessere, wenn man nur bedacht gewesen ist, vorher alle Schatten sorgfältig anzutuschen und die Formen des Ganzen und seiner Theile genau zu bestimmen, damit man nicht weiter beym Ausmahlen dadurch aufgehalten wird.

6. Gebirge auf den Mittelgründen.

Die Gebirge, welche auf den Mittelgründen einer Landschaft vorkommen, sind entweder kahl, oder mit Bäumen, oder mit Gras bewachsen. Unter kahlen Gebirgen verstehe ich solche, die theils mit Graus und Gesteinen bedeckt und nur hier und da ganz sparsam mit kurzem Roste bewachsen sind; theils durch Regengüsse an ihrer Oberfläche so abgeschwemmt wurden, daß die helle Erde, Sand und Steinschichten hervorragen.

Die erste Gattung solcher kahler mit Gesteinen, welkem Gras und Moder bedeckten Gebirge, wird aus dem bläulichen und mit mattgrünen oft röthlichen Tinten, wie die alten bemoosten Felsen, gemahlt. Man tuscht nähmlich erst die Schatten mit

Ver=

Berlinerblau und Tusche an, und wenn sie trocken sind, übergeht man sie mit Tinten von der nähmlichen Farbe, in welche man grünliche aus Tusche, Berlinerblau und wenig Gummi-Gutta, und röthliche aus Cochenille oder Zinnober und Gummi-Gutta mit Tusch gebrochen, auf die schon gedachte Art verschwemmt. Man bereitet sich nähmlich die Tinten schon im Voraus in besondern Schalen und tunkt bald in diese bald in jene den Pinsel. Dieses Verfahren wiederholt man, wo man es nöthig findet, wenn die erste Anlage trocken ist.

Auf gleiche Weise behandelt man solche Gebirge, an welchen frische Erd- und Steinschichten sichtbar sind, nur muß hier weniger vortuschen und die Farben nicht so stark mit Schwarz brechen, damit sie lebhafter bleiben. Die gelben Sand-Tinten bestehen aus Cochenille und Gummi-Gutta; aus eben dieser Mischung, nur mehr Cochenille, bestehen die röthlichen: die bläulichen bereitet man aus Berlinerblau und Tusche.

Sind die Gebirge mit Gras oder Bäumen bewachsen, so gilt von ihnen, was oben bey Gelegenheit des Grasbodens gesagt worden ist; nur muß man sich bemühen, in das Grün eine schöne Mannichfaltigkeit zu bringen und ja nicht alles aus einerley Farbe mahlen. Man sieht, wenn man einen Blick auf die Natur wirft, daß in derselben die größte Abwechslung herrscht. Der Weidenbaum hat ein anderes Grün, als die Eiche, und die Eiche wieder ein

anderes, als die Tanne. Man betrachte im Frühjahr oder im Herbste einen mit Obst- und andern Bäumen bewachsenen Berg: wie vielerley Laub wird man da gewahr werden! Eben so ist es mit dem Grasboden. Das frische Gras hat eine dunkelgrüne, das welke eine braun-gelbliche Farbe. Kornfelder haben ein ganz anderes Grün, als die Wiesen u. s. w. Nächstdem bringt das Sonnenlicht auch eine große Veränderung hervor, denn die dunkelgrünen Farben werden davon ganz gelb, jedoch wieder in verschiedenen Graden die eine mehr, die andere weniger. Die Weiden werden z. B. mehr silberfarb u. s. w. Scheint die Sonne nicht, so hat doch das Grün wieder besondere Töne auf der Licht- und auf der Schattenseite.

Ich mische mir daher vom Anfang an mancherley grüne Tinten aus Liliengrün und Gummi-Gutta, Berlinerblau und Gummi-Gutta, Indigo und Gummi-Gutta, Bergblau und Gummi-Gutta; dann aus eben diesen Farben, aber anstatt Gummi-Gutta mit Beergelb; ausserdem habe ich das Blasengrün theils pur, theils mit Berlinerblau oder Indigo vermischt. Dadurch erhalte ich nun schon an sich eine Menge grüne Farben, deren Zahl ich durch einen grösseren Zusatz von Gelb oder Blau, oder durch stärkeres oder schwächeres Brechen mit Tusche, oder Verdünnen mit Wasser, bis auf das vierfache und noch höher vermehren kann. Wenn ich nun alle diese Mischungen vor mir habe, so ist es leicht, diejeni-

ge

ge heraus zu finden, welche der Farbe des Originals am nächsten kommt, oder wenn ich ohne Musterblatt mahle, diejenige, welche zu den übrigen Farben nach den Regeln des Contrastes und der Luftperspective am besten passet.

7. Das Wasser.

Das reine Wasser an sich hat keine Farbe, sondern es nimmt die Farbe der Luft und derjenigen Gegenstände an, welche es umgeben. Ist nun der Himmel unbewölkt, so folgt, daß das Wasser blau colorirt werden muß; da aber, wo die Morgen- oder Abendröthe sich auf seiner Oberfläche spiegelt, wird es roth oder gelb, wenn der Himmel gegen den Horizont hin diese Farbe hat. Sehr oft ist auch das Wasser grün, weil es auch das Colorit der darin schwimmenden oder es umgebenden Gegenstände annimmt.

Ich mahle das blaue Wasser gemeiniglich mit Indigo, bald mit bald ohne Tusche, je nachdem es heller oder dunkler ist. Die rothen oder gelben Stellen colorire ich mit der Farbe der Luft, folglich entweder mit Hellocker und Gummi-Gutta (auch Cochenille und Gummi-Gutta) oder mit Zinnober und etwas Gummi-Gutta. Und da diese Farben nicht hart gegen einander abstechen dürfen, sondern sanft in einander verfließen müssen, so bereite ich mir wieder schon im Voraus meine Farben, und tunke meinen Pinsel bald in diese bald in jene.

Ist das Wasser grünlich, so kommt ein wenig Gummi-Gutta unter den Indigo.

Ist schäumendes Wasser vorzustellen, so spare ich dazu den hellen Papiergrund aus, und bemühe mich die umliegenden Gegenstände recht dunkel zu halten: denn je finsterer diese sind, desto weißer scheint der Schaum. Die kleinen Schatten, welche er hier und dort hat, müssen sehr bleich mit Tusche und Berlinerblau angezeigt werden.

8. Die Bäume.

Das Grün der Bäume ist, wie schon in der vorvorigen Nummer bemerkt worden ist, sehr abwechselnd. Man bedient sich in der Colorirung derselben aller Mischungen, von welchen daselbst die Rede war. Ehe man sie aber ausmahlt, muß man sie sorgfältig mit Tusche abschattieren, und sich bemühen, nicht nur die ganzen Bäume, sondern auch ihre verschiedene Hauptpartien gut von einander abzusondern. In dieser Absicht macht man sich zur Regel, daß ein heller Baum einen dunkeln, und ein dunkler einen hellen hinter sich haben muß, um ihn zu heben. Die Gegenstände, deren man sich zur Hervorhebung der Bäume bedient, müssen aber nicht nothwendig wieder Bäume seyn, sondern es leistet jeder andere dunkle Grund bey hellen Bäumen, und jeder helle bey dunkeln dieselben Dienste. Hat man aber Waldpartien zu mahlen, wo eine Gruppe Bäume hinter der andern hervorsticht, so

läßt

läßt man z. B. die entfernteste ins Bläuliche fallen; die zweyte davor stehende hält man auf der Lichtseite gelbgrün, und die ganz vordere, deren Lichtseite auf die Schattenpartien der zweyten fallen muß, im höchsten Lichte ganz hellgelb im Schatten aber Grasgrün. Werden hingegen die Bäume nicht vom Sonnenlichte bestrahlt, so darf ich sie auch nicht aus dem Gelben mahlen, sondern sie behalten auch im Lichte ihre Grasgrüne Farbe, freylich heller als im Schatten. Die braun und rothbelaubten herbstlichen Bäume werden mit gebranntem Hellocker theils mit, theils ohne Tusche untermahlt, und mit Grün so überlaßirt, daß hier und dort das Braune oft nur an den hervorstechendsten Theilen ganz rein hervorschimmert*). Gewisse Baumgattungen werden am Ende ganz roth, z. B. die Kirschen- und Weichselbäume; diese mahlt man denn auch ganz mit gebranntem Hellocker, ohne Grün, tuscht sie aber vorher, wie andere Bäume, sorgfältig aus. Anstatt des Hellockers kann man auch Cochenille und Gummi-Gutta gebrauchen, welche eine noch feinere Farbe geben.

Die Baumstämme macht man mit Nußbraun und Tusche, womit man aber die hellsten Theile verschont und ihnen entweder eine bläuliche oder röthliche Farbe mit einer Tinte aus Berlinerblau

*) Man kann sie auch mit Cochenille und Beergelb untermahlen.

und Tusche oder Cochenille und Gummi-Gutta gibt. Man überarbeitet sie auch, wenn die erste Anlage trocken ist, mit Massen von der nähmlichen Farbe, welche man mit einem zweyten Pinsel vertreibt.

In der Zeichnung werden bey Landschaften in Aberlischer oder Aquarell-Manier die Bäume gemeiniglich so behandelt, wie es in der fünften Kupfertafel durch fig. 12 erläutert ist. Sie gerathen aber sanfter, wenn man sich statt der Feder des Bleystiftes bedient, und noch schöner werden sie, wenn man sie, wie in Tuschzeichnungen, fleißig ausblättelt. Man lese hierüber nach was oben S. 77. über den Baumschlag gesagt worden ist. Man bedient sich hier gerade derselben Handgriffe, nur daß man anstatt der Tusche bunte Farben nimmt. Als eine Vorsicht ist aber zu beobachten, daß man nothwendig die ersten Anlagen vollkommen austrocknen lassen muß, ehe man sie zum zweyten Mahle überarbeitet. Diese Regel gilt zwar auch von den Tuschzeichnungen; da aber die Saftfarben wie Gummi-Gutta und Liliengrün langsamer trocknen und sich leichter wieder auflösen, als die Tusche, so ist eine solche Vorsicht hier doppelt nothwendig.

9. Andere Gegenstände.

In den Landschaften kommen noch viele andere Gegenstände vor; da sie aber größtentheils aus Holz oder Steinen bestehen, oder Aehnlichkeit mit andern

Dingen haben, welche schon abgehandelt worden sind, so wird man bey ihrer Colorirung nicht leicht in Verlegenheit gerathen. Nur so viel muß ich noch bemerken, daß alte Steine und altes Holz sich in der Farbe zwar ungefähr ähnlich sind, daß aber doch das Holz im Ganzen viel mehr ins blaue fällt, als die Steine, und nicht so sehr mit rothen und gelben Tinten untermischt ist. Ich färbe es daher mit Tusche und Berlinerblau, worunter ich an einem besondern Ort etwas Gummi-Gutta mische, um die grünangelaufenen oder bemoosten Stellen des Holzes auszudrücken. Da, wo es noch nicht so stark verwittert ist, bringe ich auch gelbliche Tinten aus Cochenille, Gummi-Gutta und Tusche an. Ist das Holz noch neu, so mahle ich es mit Gummi-Gutt, das ich bloß ein wenig mit Nußbraun, oder köllnische Erde versetze.

Die braunen Erdterrassen auf dem Vorgrund können mit köllnischer Erde oder Umbra angelegt werden. Da dieses aber Erdfarben sind, so versetze ich sie gerne mit einer Saftfarbe. Mit Fernambuck oder Cochenille gebe ich ihnen einen röthlichen, mit Gummi-Gutta oder Beergelb einen gelblichen Ton. Beym Abschattieren aber mische ich Nußbraun darunter.

Kommen hellbeleuchtete Steine auf den vordern Gründen vor, so lege ich sie theils mit Hell- theils mit Dunkelocker an, unter welche ich Gummi-Gutta und etwas Cochenille mische, damit sie einen röthlichen Ton bekommen. Auf der Schat-

ten-

tenseite dient statt des Ockers Umbra mit Gummi=Gutta und Tusche versetzt. Auch kann man Nußbraun und Tusche zum Abschattieren nehmen.

D. Ist es nöthig, die Farben mit Weiß zu versetzen?

Nach meiner bisher beschriebenen Methode ist es zwar nicht nothwendig, die Farben zur Aquarell=Mahlerey mit Weiß zu vermischen: man muß aber hieraus nicht folgern, daß ich den Gebrauch desselben mißbillige. Ich finde im Gegentheil, daß dadurch manche Vortheile erhalten werden, denn jede Farbe, die mit Weiß versetzt ist, deckt besser als in ihrem natürlichen Zustande, und im Ganzen wird die Mahlerey frischer und duftiger. Besonders wollte ich daher rathen die entfernten Gegenstände mit etwas Weiß zu behandeln und auch den Luftfarben, besonders der blauen und gelben etwas beyzumischen. Thut man dieses, und beobachtet noch überdem bey der Luft die Vorsicht keinen Gummi beyzufügen, so kann man sie am Ende entweder mit dem Finger oder mit einem Verreiber, gleich einer trockenen Farbe, vertreiben, und einen Theil des Staubes, nachdem das ganze Gemähde fertig ist, über die hintersten Gegenstände ziehen. Durch diesen Kunstgriff scheinen sie wie mit Duft oder Nebel überzogen, und fliehen viel weiter zurück, als wenn das Weiß weggeblieben wäre.

In den Schatten muß man sich aber der weißen Farbe sorgfältig enthalten, und sich bemühen, sie so viel als möglich mit Saft und andern feinen Farben zu behandeln. Nichts sieht härter und trockener aus als dickgemahlte Schattenmassen. Hier schadet das Weiß eben so viel, als es an beleuchteten Stellen zur Erhöhung des Lichtglanzes nützt. Demungeachtet aber darf man es auch im Lichte nicht dick auftragen. Ich mische meinen Farben nur so viel bey, als nöthig ist, sie etwas lebhafter und deckender zu machen. Thun sie nicht gleich auf das erste Mahl ihre ganze Wirkung, so übergehe ich sie zum zweyten und dritten Mahle.

Als Hauptregel hat man auch noch zum Schluß dessen, was ich bisher über die Aquarell-Mahlerey gesagt habe, zu bemerken, daß am Ende alle Gegenstände mit Tusche, durch etwas Berlinerblau temperirt, vollendet und die Schatten zu ihrer rechten Stärke gebracht werden müssen. Mit eben dieser Mischung zeichnet man auf die Farben die Umrisse, Brüche, Blätter, Gras und mit einem Worte alles dasjenige nach, was den Charakter der Gegenstände bestimmt, und durch die Farben zu sehr verdeckt worden ist.

E. Mittel

E. Mittel den Glanz und die Stärke der Farben zu erhöhen.

Wenn die Farben, bey öfterem Uebermahlen, in den Schatten nicht die ganze erforderliche Stärke bekommen wollen, so darf man sie nur mit etwas Zuckerwasser vermischen. Dieses gibt ihnen nicht nur einen großen Glanz und eine ungemeine Stärke, sondern es deckt auch sehr, und erleichtert dadurch das gleiche Auftragen der Tinten. Der Zucker hat hierin vor dem Gummi diesen Vorzug, daß er nach und nach das Klebrich- glänzende verliehrt und am Ende nur noch einen schönen matten Glanz behält, der hinlänglich ist, die starken Schatten zu unterstützen. Man muß sich aber in acht nehmen, daß man dergleichen mit Zuckerwasser übermahlte Stellen weiter nicht berühre, denn da sich der Zucker sehr leicht auflöset, so nimmt man gemeiniglich das zweyte Mahl wieder weg, was man das erste Mahl aufgetragen hat. — Ich bediene mich zu diesem Gebrauch bloß des gewöhnlichen weißen Zuckers.

F. Laßiren und Mischen der Farben.

Unter Laßiren verstehe ich das Uebermahlen einer schon auf dem Papier stehenden Farbe, mit einer neuen durchsichtigen Tinte, durch welche der Ton der erstern entweder ganz oder zum Theil verändert wird. Wenn ich z. B. Berlinerblau und Gummi-Gutta zusammen mische, so erhalte ich eine grüne Far-

Farbe; eben so entsteht eine grüne Farbe, wenn ich etwas erst mit Berlinerblau anlege, und mit Gummi-Gutta übermahle, oder wenn ich die Anlage mit Gummi-Gutta mache und übergehe sie mit Berlinerblau; man wird aber finden, daß nach diesen dreyerley Verfahren auch drey verschiedene Farbtöne entstehen. Mischt man beyde Farben unter einander, so entsteht eine neue ganze Farbe daraus, die man nach Belieben in das Gelbe oder Blaue kann schielen oder zwischen beyden in der Mitte halten kann. Ist hingegen der Grund blau oder gelb, so wird er durch die Laßur wie durch einen Flor durchschimmern, und einen Ton geben, der schwerlich durch das Mischen der Farbe erreicht werden kann. Dieses Laßiren ist ein Hauptkunstgriff bey der Aquarell-Mahlerey. Man bringt durch dasselbe Mannichfaltigkeit und Abwechslung in alle Farben, und besonders kommt man dadurch in Stand, die Tinten, so sanft man sie in der Natur sieht, in einander zu verschmelzen. Als Regel aber hat man dabey zu beobachten, daß die untere Farbe immer stärker aufgetragen seyn muß als die obere.

Es ist nicht nöthig, daß man immer mit zwey verschiedenen Farben laßire. Man kann z. B. mit vielem Vortheil eine grüne Farbe mit Saftgrün oder Liliengrün, eine gelbe mit Gummi-Gutt, eine braune mit Nußbraun übergehen. Gemeiniglich thut man dieß am liebsten, wenn die Grundfarbe eine Erdfarbe ist, denn die Saftfarben benehmen ihnen ihr grobes und trockenes Wesen. Mit einer Erdfarbe

be muß man aber nie eine Saftfarbe laßiren, denn da die Erdfarben nicht durchsichtig sind, so wird die Grundfarbe dadurch ganz getödet. Eine Ausnahme machen die Tinten, welche man mit Weiß versetzt und mit denen man getuschte Anlagen übermahlt; denn hier thut die Tusche dennoch ihre Wirkung und schimmert durch das Weiß hindurch, wenn es nicht dick ist.

Im Grunde ist die ganze Aquarell-Mahlerey ein bloßes Laßiren, denn sie ist ganz auf die Durchsichtigkeit der Farben und ihre Verwandtschaft unter einander berechnet. Es ist daher wohl der Mühe werth, daß ein angehender Liebhaber durch eigene Experimente untersuche, wie die Farben sich durch Laßiren so wohl als durch Mischen verändern. Ich wollte in dieser Absicht rathen, daß man sich eine Farbtabelle machte und sich die Haupt-Mischungen und Laßirungen darauf anmerkte. Durch keine Uebung könnte man sich zur Mahlerey besser vorbereiten, als durch eine solche. Man nehme eine Farbe nach der andern und stelle die Versuche ungefähr auf folgende Art an *).

Königsgelb.

Königsgelb und Gummi-Gutta.

Königsgelb und Gummi-Gutta laßirt.

Königs-

*) Die mit anderer Schrift gedruckten Mischungen bestehen halb aus Saft- oder andern besonders feinen Farben, und sind also in der Aquarell-Mahlerey besonders anwendbar.

Königsgelb und Beergelb.
Königsgelb mit Beergelb laßirt.
Königsgelb und Hellocker (durch diese Mischung wird keine sehr merkliche Veränderung entstehen.)
Königsgelb und Dunkelocker.
Königsgelb und gebrannter Hellocker.
Königsgelb und gebrannter Dunkelocker.
Königsgelb und Rauschgelb.
Königsgelb und englisches Roth.
Königsgelb und Umbra.
Königsgelb und köllnische Erde.
Königsgelb und Nußbraun.
Königsgelb und Zinnober.
Königsgelb und Karmin.
Königsgelb und Cochenille.
Königsgelb und Fernambuck.
Königsgelb und Wienerlack.
Königsgelb und Drachenblut.
Königsgelb und Bergblau.
Königsgelb und Berlinerblau.
Königsgelb und Indigo.
Königsgelb und Blasengrün.
Königsgelb und Liliengrün.
Königsgelb und Berggrün.
Königsgelb und Bister.

Mit Schwarz gibt Königsgelb eine schmuzige Farbe.

Gummi-Gutta.

Gummi-Gutta und Beergelb.
Gummi-Gutta und Hellocker.
Gummi-Gutta und Dunkelocker.
Gummi-Gutta und gebrannter Hellocker.
Gummi-Gutta und gebrannter Dunkelocker.
Gummi-Gutta und Rauschgelb.
Gummi-Gutta und englisches Roth.
Gummi-Gutta und Umbra.
Gummi-Gutta und köllnische Erde.
Gummi-Gutta und Nußbraun.
Gummi-Gutta und Zinnober.
Gummi-Gutta und Karmin.
Gummi-Gutta und Cochenille.
Gummi-Gutta und Fernambuck.
Gummi-Gutta und Wienerlack.
Gummi-Gutta und Drachenblut.
Gummi-Gutta und Bergblau.
Gummi-Gutta und Berlinerblau.
Gummi-Gutta und Indigo.
Gummi-Gutta und Blasengrün.
Gummi-Gutta und Liliengrün.
Gummi-Gutta und Berggrün.
Gummi-Gutta und Bister.

Mit Schwarz gibt Gummi-Gutta eine schmutzig grüne Farbe.

NB. Alle erstgenannten Farben müssen auch besonders mit Gummi-Gutta laßirt werden.

Beergelb.

Beergelb und Hellocker.
Beergelb und Dunkelocker.
Beergelb und gebrannter Hellocker.
Beergelb und gebrannter Dunkelocker.
Beergelb und Rauschgelb.
Beergelb und englisches Roth.
Beergelb und Umbra.
Beergelb und köllnische Erde.
Beergelb und Nußbraun.
Beergelb und Zinnober.
Beergelb und Karmin.
Beergelb und Cochenille.
Beergelb und Fernambuck.
Beergelb und Wienerlack.
Beergelb und Drachenblut.
Beergelb und Bergblau.
Beergelb und Berlinerblau.
Beergelb und Indigo.
Beergelb und Blasengrün.
Beergelb und Liliengrün.
Beergelb und Berggrün.
Beergelb und Bister.

Mit Schwarz gibt Beergelb eine schmutzige grüne Farbe.

NB. Alle diese Farben können auch mit Beergelb besonders laßirt werden.

Hellocker.

Hellocker und gebrannter Hellocker.
Hellocker und gebrannter Dunkelocker.
Hellocker und Rauschgelb.
Hellocker und englisches Roth.
Hellocker und Umbra.
Hellocker und köllnische Erde.
Hellocker und Nußbraun.
Hellocker und Zinnober.
Hellocker und Karmin.
Hellocker und Cochenille.
Hellocker und Fernambuck.
Hellocker und Wienerlack.
Hellocker und Drachenblut.
Hellocker und Bergblau.
Hellocker und Berlinerblau.
NB. Mit Indigo und Hellocker entsteht eine sehr schmutzige Farbe.
Hellocker und Blasengrün.
Hellocker und Liliengrün.
Hellocker und Berggrün.

Dunkelocker.

Dunkelocker und gebrannter Hellocker.
Dunkelocker und gebrannter Dunkelocker.

Dunkelocker und Rauschgelb.
Dunkelocker und englisches Roth.
Dunkelocker und Umbra.
Dunkelocker und köllnische Erde.
Dunkelocker und Nußbraun.
Dunkelocker und Zinnober.
Dunkelocker und Karmin.
Dunkelocker und Cochenille.
Dunkelocker und Fernambuck.
Dunkelocker und Wienerlack.
Dunkelocker und Drachenblut.

Mit den blauen Farben gibt der Dunkelocker eine sehr schmutzig-grüne Farbe.

Dunkelocker und Blasengrün.
Dunkelocker und Liliengrün.
Dunkelocker und Berggrün.
Dunkelocker und Bister.
Dunkelocker und Tusche.

Gebrannter Hellocker.

Gebrannter Hellocker und gebrannter Dunkelocker.
Gebrannter Hellocker und Rauschgelb.
Gebrannter Hellocker und englisches Roth.
Gebrannter Hellocker und Umbra.
Gebrannter Hellocker und köllnische Erde.
Gebrannter Hellocker und Nußbraun.
Gebrannter Hellocker und Zinnober.
Gebrannter Hellocker und Karmin.
Gebrannter Hellocker und Cochenille.

Gebrannter Hellocker und Fernambuck.

Gebrannter Hellocker und Wienerlack.

Gebrannter Hellocker und Drachenblut.

NB. Das Berlinerblau, der Indigo und das Bergblau kann nur zum Brechen des Gebrannten Hellockers gebraucht werden Auch mit den grünen Farben kann man den Hellocker nur brechen. Zu gleichen Theilen gemischt gibt er sehr schmutzige Farben.

Gebrannter Hellocker und Blasengrün.

Gebrannter Hellocker und Liliengrün (schmutzig)

Gebrannter Hellocker und Bister.

Gebrannter Hellocker und Tusche.

Gebrannter Dunkelocker.

Gebrannter Dunkelocker und Rauschgelb.

Gebrannter Dunkelocker und englisches Roth.

Gebrannter Dunkelocker und Umbra.

Gebrannter Dunkelocker und köllnische Erde.

Gebrannter Dunkelocker und Nußbraun.

Gebrannter Dunkelocker und Zinnober.

Gebrannter Dunkelocker und Karmin.

Gebrannter Dunkelocker und Cochenille.

Gebrannter Dunkelocker und Fernambuck.

Gebrannter Dunkelocker und Wienerlack.

Gebrannter Dunkelocker und Drachenblut.

NB. Mit den blauen und grünen Farben macht der gebrannte Dunkelocker sehr schmutzige Tinten, welche in der Mahlerey nicht anwendbar sind. Mit Tusche kann er gebrochen und matt gemacht werden.

Gebrannter Dunkelocker und Blasengrün,

Gebrannter Dunkelocker und Liliengrün.

Gebrannter Dunkelocker und Tusche.

Rauschgelb.

Rauschgelb und englisches Roth.

Rauschgelb und Umbra.

Rauschgelb und köllnische Erde.

Rauschgelb und Nußbraun.

Rauschgelb und Zinnober.

Rauschgelb und Karmin.

Rauschgelb und Cochenille.

Rauschgelb und Fernambuck.

Rauschgelb und Wienerlack.

Rauschgelb und Drachenblut.

Rauschgelb und Bergblau.

Rauschgelb und Berlinerblau.

Rauschgelb und Indigo.
Rauschgelb und Blasengrün.
Rauschgelb und Liliengrün.
Rauschgelb und Berggrün.
Rauschgelb und Bister.

Englisches Roth.

Englisches Roth und Umbra.
Englisches Roth und köllnische Erde.
Englisches Roth und Nußbraun.
Englisches Roth und Zinnober.
Englisches Roth und Karmin.
Englisches Roth und Cochenille.
Englisches Roth und Fernambuck.
Englisches Roth und Wienerlack.
Englisches Roth und Drachenblut.

NB. Mit den blauen und grünen Farben macht das englische Roth schmutzige Mischungen. Es kann dasselbe aber doch oft vortheilhaft mit diesen Farben gebrochen werden.

Englisches Roth und Bister.
Englisches Roth und Tusche.

Umbra.

Umbra und köllnische Erde.
Umbra und Nußbraun.
Umbra und Zinnober.

Umbra und Karmin.
Umbra und Cochenille.
Umbra und Fernambuck.
Umbra und Wienerlack.
Umbra und Drachenblut.
Umbra und Bergblau (schmutzig)
Umbra und Berlinerblau.
Umbra und Indigo.
Umbra und Blasengrün.
Umbra und Liliengrün.
Umbra und Berggrün.
Umbra und Tusche.

Köllnische Erde.

Köllnische Erde und Nußbraun.
Köllnische Erde und Zinnober.
Köllnische Erde und Karmin.
Köllnische Erde und Cochenille.
Köllnische Erde und Fernambuck.
Köllnische Erde und Wienerlack.
Köllnische Erde und Drachenblut.

Köllnische Erde und Bergblau. Köllnische Erde und Berlinerblau. Köllnische Erde und Indigo. Köllnische Erde und Blasengrün. Köllnische Erde und Liliengrün. Köllnische Erde und Berggrün.	nur zum Brechen.

Köllnische Erde und Bister.
Köllnische Erde und Tusche.

Nußbraun.

Nußbraun und Zinnober.
Nußbraun und Karmin.
Nußbraun und Cochenille.
Nußbraun und Fernambuck.
Nußbraun und Wienerlack.
Nußbraun und Drachenblut.
Nußbraun und Bergblau.
Nußbraun und Berlinerblau.
Nußbraun und Indigo.
Nußbraun und Blasengrün.
Nußbraun und Liliengrün.
Nußbraun und Berggrün.
Nußbraun und Bister.
Nußbraun und Schwarz.

Zinnober.

Zinnober und Karmin.
Zinnober und Wienerlack.
Zinnober und Cochenille.
Zinnober und Fernambuck.
Zinnober und Drachenblut.

NB. Mit den blauen Farben und besonders mit dem Indigo hat der Zinnober eine na= türliche Antipathie, und so schön diese

Far=

Farben jede für sich sind, so schmutzig mischen sie sich mit einander. Sie sind aber gut einander zu brechen, wenn man sie nicht ganz hell gebrauchen kann. Mit den grünen Farben verträgt sich der Zinnober besser, auch mit dem Lackmuß.

Zinnober und Blasengrün.

Zinnober und Liliengrün (schmutzig)

Zinnober und Berggrün (ganz unbrauchbar grau.)

Zinnober und Bister.

Karmin.

Karmin und Wienerlack.

NB. Mit Cochenille und Fernambuck ist keine Mischung nöthig, weil diese Farben sich ohnehin schon sehr ähnlich sind.

Karmin und Drachenblut.

Karmin und Bergblau.

Karmin und Berlinerblau.

Karmin und Indigo.

Karmin und Blasengrün.

Karmin und Liliengrün (matt)

Karmin und Berggrün (ganz silberfarb und unbrauchbar)

Karmin und Bister.

Karmin und Tusche.

Cochenille.

Cochenille und Wienerlack.
Cochenille und Drachenblut.
Cochenille und Bergblau.
Cochenille und Berlinerblau.
Cochenille und Indigo.
Cochenille und Blasengrün.
Cochenille und Liliengrün (matt und schmutzig)
Cochenille und Berggrün (ganz grau und unbrauchbar)
Cochenille und Bister.
Cochenille und Tusche.

Fernambuck.

Fernambuck und Wienerlack.
Fernambuck und Drachenblut.
Fernambuck und Bergblau.
Fernambuck und Berlinerblau,
Fernambuck und Indigo.
Fernambuck und Blasengrün.
Fernambuck und Liliengrün (matt und schmutzig)
Fernambuck und Berggrün (unbrauchbar)
Fernambuck und Bister.
Fernambuck und Tusche,

Wiener=

Wienerlack.

Wienerlack und Drachenblut.
Wienerlack und Bergblau.
Wienerlack und Berlinerblau.
Wienerlack und Indigo.
Wienerlack und Blasengrün.
Wienerlack und Liliengrün (schmutzig)
Wienerlack und Berggrün (grau und unbrauchbar)
Wienerlack und Bister.
Wienerlack und Tusche (schmutzig)

Drachenblut.

Drachenblut und Bergblau.
Drachenblut und Berlinerblau.
Drachenblut und Indigo.
Drachenblut und Blasengrün.
Drachenblut und Liliengrün (schmutzig)
Drachenblut und Berggrün (unbrauchbar)
Drachenblut und Bister.
Drachenblut und Tusche (schmutzig)

Bergblau.

Bergblau und Berlinerblau.
Bergblau und Indigo.
Bergblau und Blasengrün.
Bergblau und Liliengrün.

Bergblau und Berggrün.
Bergblau und Bister.
Bergblau und Tusche (schmutzig)

Berlinerblau.

Berlinerblau und Indigo.
Berlinerblau und Blasengrün.
Berlinerblau und Liliengrün.
Berlinerblau und Berggrün.
Berlinerblau und Bister.
Berlinerblau und Tusche.

Indigo.

Indigo und Blasengrün.
Indigo und Liliengrün.
Indigo und Berggrün.
Indigo und Bister (schmutzig)
Indigo und Tusche (schmutzig)

Blasengrün.

Blasengrün und Liliengrün.
Blasengrün und Berggrün.
Blasengrün und Bister.
Blasengrün und Tusche (schmutzig)

Liliengrün.

Liliengrün und Berggrün.

Lilien-

Farb-Tabelle.

Zur 191. Seite.

	Königsgelb.	Neapler gelb.	Gummi Gutta.	Rauschgelb.	Beergelb.	Hellocker.	Dunkelocker.	Geb. Hellocker.	Geb. Dunkelocker.	Umbra.	Kölln. Erde.	Bister.	Nußbraun.	Zinnober.	Karmin	Cochenille.	Fernambuck.	Wienerlack.	Drachenblut.	Englisch Roth.	Bergblau.	Berlinerblau	Indigo.	Lackmuß.	Blasengrün.	Liliengrün.	Berggrün.	Tusche.
Königsgelb.																												
Neapler Gelb.																												
Gummi Gutt.																												
Rauschgelb																												
Beergelb.																												
Hellocker.																												
Dunkelocker.																												
Gebr. Hellocker.																												
Geb. Dunkelocker.																												
Umbra.																												
Kölln. Erde.																												
Bister.																												
Nußbraun.																												
Zinnober.																												
Karmin.																												
Cochenille.																												
Fernambuck.																												
Wienerlack.																												
Drachenblut.																												
Englisch Roth.																												
Bergblau.																												
Berlinerblau.																												
Indigo.																												
Lackmuß.																												
Blasengrün.																												
Liliengrün.																												
Berggrün.																												
Tusche.																												

Liliengrün und Bister (schmutzig)
Liliengrün und Tusche (schmutzig)

Berggrün.

Berggrün und Bister (schmutzig)
Berggrün und Tusche (schmutzig)

Bister.

Bister und Tusche.

Die Farbtabelle könnte auf einen großen Bogen holländisches Zeichenpapier nach dem Muster der hier beygefügten kleinen Tabelle gemacht werden. Wenn der Platz es erlaubt, so thut man wohl, wenn man zwischen jedem Fache wenigstens eine halbe Linie breit weißen Raum läßt, damit jede Tinte von der andern rein abgesondert bleibt *)

Eine

*) Um den Preis des Buches nicht zu sehr zu vertheuern, habe ich diese Farbtabelle nicht ausmahlen lassen. Die Liebhaber können sie aber auf einem großen Bogen bey dem Verleger dieses Buches ganz nach allen angegebenen Mischungen sorgfältig colorirt besonders erhalten, und somit die mannichfaltigen Wirkungen der Farben in ihrer Verbindung unter einander mit einem Blicke übersehen. Es ist diese Farbtabelle so eingerichtet, daß die obere Farbe

Eine solche Farbtabelle ist für Personen, die sich selbst überlassen sind, der beste Führer in zweifelhaften Fällen. Man hat aber dabey wohl zu bedenken, daß jede einzelne Mischung noch einer Menge neuer Modificationen fähig ist. Denn so oft von der einen oder der andern Farbe, aus welchen sie besteht, mehr oder weniger beygefügt, oder die Farbe mehr oder weniger mit Wasser verdünnet wird, entsteht ein neuer Ton. Man muß also bey jeder Mischung schon im voraus beurtheilen können, in wie weit sie sich durch Zugeben oder Abbrechen der einen oder andern Farbe, oder durch weitere Verdickung oder Verdünnung verändern wird: dieß aber lernt man bloß durch Uebung, auf welcher in der Mahlerey alles beruht. Auf diese muß ich überhaupt jeden Anfänger immer wieder zurückweisen. Ich kann ihm wohl durch meine Erfahrungen seine Mühe erleichtern, ihm aber derselben niemahls ganz überheben.

III. Land-

be durch alle Fächer die dominirende, die zur Seite stehende aber die untergeordnete ist; denn wie man schon aus dem hier beygefügten Schema sehen kann, kommt jede Mischung doppelt vor. Der besondere Titel der ausgemahlten Farbtabelle ist: Farbtabelle für Illuministen und Liebhaber der Wassermahlerey. Leipzig, bey Heinrich Gräff. 1799.

III. Landschaftmahlerey in Gouache.

Die Gouache unterscheidet sich von der Aquarell-Mahlerey besonders darin, daß man in derselben die Lichter nicht ausspart, sondern, wie in der Oehlmahlerey, durch dicke Farben besonders aufsetzt. Auserdem mahlt man in der Gouache nicht bloß mit Saft- und andern feinen Farben, sondern man bedient sich auch fleißig der Erdfarben, und besonders des Weißes; womit man beynahe alle Mischungen versetzt.

Dem Anschein nach sollte man die Gouache-Mahlerey für ungleich leichter halten, als die Aquarell, weil man da nicht nöthig hat jedes Lichtchen so mühsam auszusparen, man wird aber bey der Ausübung doch viele Schwierigkeiten finden, die man nicht erwartete: denn es kommt nicht nur darauf an, daß man die Lichter erst durch einige gut gewählte Mitteltöne fleißig untermahle, sondern auch bey der letzten Ausarbeitung allenthalben mit geübter Hand jedem Gegenstand seinen rechten Charakter gebe. Die beleuchteten Theile einer Landschaft fallen dem, der sie besieht, zuerst in die Augen: folglich auch alle Fehler, die an denselben begangen worden sind. Es wird da gleich auf den ersten Blick jedes falsche ängstliche Strichelchen entdeckt, welches im Schatten verborgen geblieben wäre: man sieht da die Hand des Künstlers gleich in ihrer ganzen Stärke oder Schwäche. Es folgt hieraus, daß nur derjenige, der schon den Pinsel ganz in seiner Gewalt hat, es wagen darf, auch in Gouache zu mahlen. Nächstdem muß er aber auch

eine gute Kenntniß von der Natur der Farben und ihrer Wirkung gegen einander haben. — Derjenige, der sich eine gute Fertigkeit im Zeichnen mit schwarzer Kreide auf gefärbtes Papier erworben hat, und sich gefallen lassen will, diese Uebung auch mit dem Pinsel grau in grau eine Zeit lang fortzusetzen, der wird weit schnellere Fortschritte in der Gouache machen, als ein anderer.

A. Papier und Pergament zur Gouache-Mahlerey.

Auch zur Gouache-Mahlerey ist das englische Velin Papier die beste Sorte, doch ist auch das gewöhnliche holländische Zeichenpapier sehr wohl zu gebrauchen. Viel besser schickt sich aber zu dieser Mahlerey das Pergament, und zwar das gemeine Schaf- so gut als das Kalbpergament *). Man spannt dasselbe auf ein Reißbret, benetzt es aber vorher auf der schönen Seite mit reinem Wasser, damit es weicher und desto geneigter werde, die Farben anzunehmen. Manche Mahler spannen auch das Pergament trocken auf und benetzen es erst, nachdem es ganz angezogen hat; bey diesem Verfahren hat man aber viel mehr

*) Man bezahlt bey den Pergamentmachern die Haut Schafpergament mit 12 bis 16 sächsische Groschen oder 50 Kr. bis über einen Gulden. Das Kalbpergament kostet hingegen 1 Thlr 8 bis 12 Groschen oder einen Conventions- oder Laubthaler.

mehr Mühe, denn da die Pergamenthäute gewöhnlich zusammengerollet sind, so laufen die abgeschnittenen Stücken immer wieder auf dem Reißbret zusammen, und das Gummi ist lange nicht im Stande es auf allen Seiten ganz fest zu halten. Durch das Befeuchten mit Wasser wird aber das Pergament weich wie Handschuhleder und kann ohne Mühe aufgeleimt werden.

B. Aufzeichnung der Landschaft und Behandlung der Umrisse.

Die Landschaft wird zur Gouache-Mahlerey nach der gewöhnlichen Art mit Bleystift aufgezeichnet, die Umrisse aber werden nie mit dem Pinsel oder der Feder übergangen, sondern sie bleiben bloß im Bley stehen, und werden beym Anlegen und Ausmahlen durch den Unterschied der Farben fixirt.

C. Colorirung der Landschaft.

1. Die Luft.

Man fängt in der Gouache, wie in der Aquarell-Mahlerey, das Coloriren mit der Luft an; von da geht man zu den hintersten Gegenständen über, und rückt dann immer weiter vorwärts, bis man an den Vordergrund kommt.

Die Tinte zur reinen Luft mische ich mit Berlinerblau, etwas Bergblau und Weiß. Je mehr ich mich dem Horizont nähere, desto mehr Weiß füge ich bey. Dann halte ich zum Horizont auch gleich eine röthliche Farbe aus Zinnober, Gummi-Gutta und Weiß, oder eine gelbe aus Hellocker, Gummi-Gutta und Weiß in Bereitschaft.

Die blaue Farbe trage ich zum ersten Mahl ganz dünne mit einem großen Pinsel auf, damit das Pergament hinlänglich getränkt werde: ich arbeite schnell und in großen Strichen. In der Mitte der Luft wo das Blau anfängt sich in das Rothe oder Gelbe zu verliehren, mische ich ein wenig von der Farbe des Horizontes, darunter, und vermahle diese zweyte Tinte ebenfalls sehr dünne in die erste. Endlich schreite ich zu dem Roth oder Gelb des Horizontes und auch diese Farbe vermahle ich ziemlich naß und in großen und breiten Strichen.

Die erste Anlage sieht besonders auf Pergament sehr ungleich und unangenehm aus, so sehr man sich auch bemühet, sie gleich und glatt aufzutragen; es hat aber wenig zu bedeuten, denn bey der weitern Ueberarbeitung mit dickerer Farbe verliehren sich die Ungleichheiten.

Ich beobachte bey der Zubereitung meiner blauen Luftfarbe die Vorsicht, lieber etwas zu viel, als zu wenig anzurühren, denn, wenn sie zu bald ausginge, so würde es schwer seyn, bey einer neuen Mischung wieder den nähmlichen Ton so genau zu treffen, daß kein Unterschied merklich wäre. Was übrig

blei-

bleibt, ist nicht verlohren, denn es kommt von der Luftfarbe zu dem Colorit aller Gegenstände im Hintergrunde der Landschaft. — Zu der ersten Anlage des reinen Himmels nehme ich von der dazu bestimmten Farbe, welche ich etwas dick halte, so viel ich brauche in ein besonderes Schälchen heraus und verdünne es mit Wasser. Mit dem Uebrigen mahle ich jetzt weiter.

Nur die erste Anlage mache ich mäßig naß: beym Ueberarbeiten derselben halte ich meinen Pinsel, den ich ziemlich groß wähle, ganz mager, und drücke ihn an den Spitzen breit. Ich drücke mit demselben nicht auf, sondern streife nur ganz leicht damit das Pergament. Meine Striche gehen alle von der Linken zur Rechten und endigen sich in der Luft: das heißt, ich lasse den Pinsel, wenn der Strich gethan ist, nicht auf dem Pergament liegen, sondern glitsche gleich in die Höhe, damit man nicht sieht, wo ich aufgehört habe. Beobachte ich dieses nicht, so bleibt an dem Ende eines jeden Striches ein dunkler Tupf, welcher nicht gut mehr vermahlt werden kann, und den ganzen Himmel verdirbt.

Mit der Mitteltinte und der rothen oder gelben Horizontfarbe verfahre ich eben so.

Ehe ich die Wolken mache, mahle ich erst die ganze reine Luft aus, und nehme vor der Hand noch gar keinen Bedacht auf das Gewölke. Die Gebäude und andere undurchsichtige Gegenstände, welche die Luft verdecken, verschone ich aber; die Bäume hingegen, welche gemeiniglich an mehreren Orten durch-

sichtig sind, werden ganz übermahlt. Das Gewölk trage ich nachher mager wie die blaue Luft selbst auf. Sind es helle Wolken, so mische ich unter die Farbe des Himmels etwas Indigo und breche sie mit Zinnober; sind sie dunkel, so nehme ich mehr Indigo, und zu ganz dunkeln auch etwas Schwarz. Alles wird mit Zinnober gebrochen. Ich mahle das Gewölk zwar ganz mager, aber doch nicht dick. Meine Farben sind ganz dünn, sie thun aber auf dem blauen Grunde nichts desto weniger ihre Wirkung. — Wenn das Gewölk gut seyn soll, so muß es wie hingeblasen scheinen.

Der helle Saum, und überhaupt die lichten Theile desselben werden, wenn der Horizont gelb ist, auch gelblich angelegt und ausgemahlt. Man bedient sich dazu, wie zu lezterem, des Hellockers mit Weiß und etwas Gummi-Gutta vermischt. Es wird sehr mager aufgetragen, und mit der nähmlichen Farbe, nur etwas mehr mit Weiß versetzt, aufgehöht. Man bemüht sich hier den Aussprüngen der Wolken eine schöne Rundung zu geben, und hält die höchsten Blicke etwas fett.

Ist der Horizont roth, so nimmt das Gewölk da, wo es beleuchtet ist, den nähmlichen rothen Ton an. Man mahlt es mit Zinnober, etwas Gummi-Gutta und Weiß. Da man aber auf einen blauen Grund zu arbeiten hat, und die blaue Farbe, besonders der Indigo, den Zinnober tödet, so muß man ihn ziemlich stark mit Weiß versetzen, sonst bekommt man eine sehr schmutzige Far-

be,

be, welche an der Luft, wo alles von dem reinsten Lichte schimmern soll, doppelt unangenehm läßt.

Man muß das Blau des Himmels lieber zu hell als zu dunkel halten, besonders gegen den Horizont hin. Die zu dunkelblaue Luft macht nach meiner Empfindung das Gemählde hart.

2. Die Ferne.

Die entferntesten Berge colorirt man mit der Farbe des Himmels. Den näheren setzt man etwas mehr Berlinerblau oder Indigo bey, bricht es mit Zinnober und höhet die Lichter mit der Farbe des Horizontes auf. Wenn also die Farbe des Gebirges aus Blau, Weiß und etwas Zinnober bestände, so müßten die Lichter entweder mit Hellocker Gummi-Gutta und Weiß, oder mit Zinnober, Gummi-Gutta und Weiß darauf gemahlt werden. Dieß thut man anfangs ganz mager; die höchsten Blicke setze ich aber ziemlich fett auf. — Wenn die hellern Farben decken sollen, so muß man sie etwas dick vermahlen, sonst verschwinden sie auf dem dunkleren Grund. Dieß gilt auch besonders von den Lichtern auf blauen Gebirgen. Sind die Lichtpartien groß, so untermahle ich sie nicht mit Blau, sondern spare sie aus, damit die Luftfarbe unmittelbar auf den hellen Pergamentgrund komme und desto reiner bleibe.

Sind die Gebirge so nahe, daß schon etwas von der grünen Farbe der Gegenstände, mit denen sie bedeckt sind, sichtbar wird, so mische ich etwas Ocker, allenfalls auch ein klein wenig Gummi=Gutta unter die blaue Farbe. Die rothgelblichen Tinten werden mit Karmin und Gummi=Gutta ganz mager darüber laßirt, oder wo es des Deckens wegen nöthig ist, mit Weiß vermischt auf die gewöhnliche Art aufgesetzt.

3. Der Boden auf den Mittelgründen.

Den Grasböden auf den Mittelgründen dient ebenfalls die Farbe des blauen Himmels zur Grundlage. Man mischt ihr nur ein wenig Königsgelb oder Ocker bey, und bricht sie mit Zinnober. Aufgehöhet werden sie mit derselben Farbe, der man etwas mehr Weiß beyfügt.

Je näher der Grasboden dem Auge kommt, desto mehr Blau und Gelb fügt man bey, und desto weniger bricht man mit Roth. Man kann da eine große Mannichfaltigkeit durch die Abwechslung im Blau und Gelb hervorbringen. Man hat z. B. folgende Mischungen:

1. Gummi=Gutta, Indigo, Weiß.
2. Gummi=Gutta, Berlinerblau, Weiß.
3. Gummi=Gutta, Bergblau, Weiß.
4. Beergelb, Indigo, Weiß.
5. Beergelb, Berlinerblau, Weiß.

6. Blasen=

6. Blasengrün und Weiß.
7. Liliengrün und Weiß.
8. Königsgelb, Indigo, Weiß.
9. Königsgelb, Berlinerblau, Weiß.
10. Hellocker, Berlinerblau, Weiß.

Von diesen Mischungen nimmt man diejenigen, bey welchen Saftfarben sind, wie Num. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, zu den vordern, die andern aber zu den hintern Gründen. Zum Untermahlen füge ich ihnen etwas Schwarz bey, um ihren Glanz ein wenig zu dämpfen. Aufgehöhet werden sie mit denselben Farben, welchen man nur etwas mehr Weiß und kein Schwarz beyfügt Bey denen aber, welche näher liegen, läßt man das Blau beynahe ganz weg, und nimmt dagegen mehr Gelb. Man muß aber nicht das höchste Licht gleich auf die erste Anlage setzen, sondern es vorher mit einer Mittelfarbe untermahlen. Wenn ich also eine Terrasse mit Indigo, Gummi-Gutta und Weiß angelegt hätte, so so würde ich erst die Lichtseite mit weniger Indigo, Gummi-Gutta und Weiß untermahlen, und das höchste Licht vielleicht ganz ohne Blau, bloß mit Gummi-Gutta und Weiß, oder Ocker und Weiß aufsetzen. Die Schattenseite hingegen würde ich mit Indigo, Gummi-Gutta und weniger oder gar keinem Weiß verstärken, allenfalls auch Schwarz beymischen.

4. Gebäude auf den Mittelgründen.

Je mehr die Gebäude aus den Augen entlegen sind, desto mehr werden sie aus dem Blau gemahlt.

Zu den Dächern nimmt man Zinnober und Weiß mit Blau gebrochen, oder auch anstatt des Zinnobers, Cochenille, Gummi-Gutta und Weiß, ebenfalls mit Blau oder Schwarz temperirt. Je näher die Gebäude sind, desto weniger nimmt man Blau zu der Farbe der Dächer. Es ist auch englisches Roth, Weiß und etwas Blau dazu brauchbar: auch gebrannten Hell- oder Dunkelocker kann man nehmen, wenn man ihn ein wenig mit Blau bricht, oder mit Schwarz versetzt.

Sind die Wände der Gebäude von Stein, und schon alt und verwittert, so colorire ich sie mit Bister oder Umbra und Indigo mit Weiß. Dieß gibt mir die Mittelfarbe. Zur Schattenseite nehme ich weniger Weiß, und auf der Lichtseite blicke ich mit Hellocker oder Rauschgelb und Weiß die höchsten Lichter auf.

Sind die Gebäude noch neu, so nehme ich zur Mittelfarbe Hellocker, Schwarz und Weiß, oder auch Nußbraun und Weiß. Zur Schattenseite kommt weniger weiße Farbe, und zur Aufblickung der Lichtseite der bloße Hellocker, allenfalls auch Königsgelb und Weiß.

Hölzerne Gebäude mahle ich mehr in das Blaue, unter welches ich etwas Ocker mische. Beydes wird mit Weiß versetzt.

Je näher die Gebäude stehen, desto deutlicher werden die Farben. Man erblickt alsdann Tinten mancherley Arten: sie sind bald röthlich, bald grünlich, bald gelblich. Die Lichtseite eines steinernen nahe liegenden Gebäudes würde ich mit Dunkelocker, Weiß und etwas Indigo etwas schmutzig anlegen, und mit Hellocker und Weiß aufhöhen. Auf der Schattenseite würde ich dem Dunkelocker noch etwas Umbra und Blau beyfügen. Die rothen und grünen Tinten würde ich ganz dünn laßirend, das heißt, mit dem Pinsel nur auf der Oberfläche hingleitend auftragen. Zu ersteren kann Cochenille und Gummi-Gutta, zu letzteren Indigo und Gummi-Gutta genommen werden.

Wäre ein so nahe gelegenes Gebäude von Holz, so würde die herrschende Farbe Umbra und Blau mit Weiß vermischt seyn: Die Lichter würde ich theils mit ungebranntem theils mit gebranntem Hellocker and Weiß aufsetzen; auf der Schattenseite würde ich mit weniger Weiß mahlen, und hier und dort die Aufhöhungen mit englischem Roth, Dunkelocker und Weiß, oder mit englischem Roth, Gummi-Gutta und Weiß machen. Königsgelb, englisches Roth und Weiß gibt auch eine Farbe zur Aufblickung der Lichter.

5. Fel-

5. Felsen auf den Mittelgründen.

Die Felsen sind schon an sich von verschiedener Farbe, welche nach Verhältniß ihrer Entfernung vom Auge noch mancherley Töne annimmt. Fallen sie in das Gelbe, so wird die Lichtseite mit Dunkelocker und etwas Weiß mit Schwarz gebrochen, untermahlt und mit Hellocker (oder Rauschgelb) und Weiß ausgemahlt, wobey man am Ende die scharfen Ecken und alle hervorstechende Theile mit Hellocker und noch mehr Weiß aufblicken, die tiefsten Ritzen aber mit Nußbraun und Schwarz verdunkeln muß.

Anstatt des Dunkelockers können solche gelbliche Felsen auch mit Königsgelb, Wienerlack und Weiß untermahlt und mit derselben Farbe und mehr Weiß, oder mit Hellocker und Weiß aufgehöhet werden.

Englisches Roth und Königsgelb, oder englisches Roth und Gummi-Gutta, Königsgelb und Karmin, geben wieder andere Nuancen.

Auf der Schattenseite kann man die Felsen mit gebranntem Dunkelocker und Indigo untermahlen, und, wenn man es für nothig hält, noch mit Nußbraun laßiren. Aufgehöhet werden die lichten Theile auf der Schattenseite mit der nähmlichen Mischung nur mit weniger Blau und mehr Weiß.

Zum

Zum Untermahlen könnte auch Berlinerblau und gebrannter Dunkelocker, ingleichen köllnische Erde und Umbra genommen werden. Wenn man diese Farben mit Nußbraun versetzt, so sehen sie weniger rauh auf dem Pergamente aus und decken besser. Zum Anhöhen nimmt man mehr von der hellern Farbe der Mischung, und versetzt sie etwas stärker mit Weiß, doch hat man sich hier sehr in Acht zu nehmen, daß man nicht zu weit gehe und die Lichter im Schatten zu hell mache. Die dunkelsten Orte werden am Ende mit Nußbraun und Schwarz zu ihrer vollen Stärke gebracht.

Sind die Felsen alt und an ihrer Außenseite verwittert, so untermahlt man sie mit ungebranntem Hell- oder Dunkelocker mit Indigo oder Berlinerblau und Weiß vermischt, wobey man sich aber in Acht zu nehmen hat, daß die Farbe nicht zu grün werde. Man muß daher mit dem Blau sparsam seyn, und im Nothfall auch etwas Schwarz beymischen, um sie zu brechen. Aufgehöhet wird theils mit Dunkelocker und Weiß, theils mit gebranntem Hellocker und Weiß mit Blau oder Schwarz gebrochen.

Die Schattenseite kann man mit Dunkelocker und Indigo ohne- oder nur mit sehr wenigem Weiß untermahlen, auch etwas Nußbraun darunter mischen. Aufgehöhet wird mit der nähmlichen Farbe, mit welcher man die Lichtseite untermahlt hat. — Statt Dunkelockers und Indigo kann man auch zur Schattenseite Rauschgelb und Indigo

neh-

nehmen, wodurch man eine gute graugrünliche Farbe erhält.

Sind die Felsen mehr aus den Augen entlegen, so müssen sie bleicher, und wenn sie verwittert sind, mehr aus dem Blau gemahlt werden. Man gibt dann den angezeigten Mischungen einen stärkeren Zusatz von Weiß, und blickt die Lichter nur ganz matt auf; die Schatten aber werden gleichfalls um Viel schwächer, denn die Luft, welche zwischen dem Auge und entfernten Gegenständen ist, schwächt Lichter und Schatten.

Die grünlichen, röthlichen und bläulichen Tinten, welche man an den Felsen hier und dort erblickt, werden ganz zulezt ohne Weiß mit wäßrigen und feinen Farben gemacht. Die grünlichen könnte man aus Liliengrün und Tusche, die bläulichen aus Berlinerblau (auch Lackmuß) und Tusche, die röthlichen aus Cochenille und Gummi-Gutta mit Tusche gebrochen mischen.

Wenn man sich die Mühe gibt, eine Farbtabelle zu machen, so wird man noch viele andere zur Colorirung der Felsen brauchbare Mischungen finden.

6. Gebirge auf den Mittelgründen.

Kahle mit Stein und Graus bedeckte Gebirge mahlt man aus dem Grünlichen und Schwarzblauen. Hellocker, Indigo und Weiß wird dazu die Grundfarbe geben, welche man nöthigen Falls mit Schwarz noch weiter bricht. Die Lichter werden mit dersel-

derselben Farbe, unter einem stärkeren Zusatz von Weiß aufgehöht; man muß aber manche Theile mehr in das Grüne, andere mehr in das Blaue, noch andere in das Röthliche spielen lassen; man läßt daher von der Grundfarbe bald mehr Schwarz, bald mehr Gelb weg, und mischt dagegen mehr Grün oder Blau darunter. Die röthlichen Tinten werden mit Karmin (oder Cochenille) und Königsgelb mit Weiß vermischt und mit Schwarz oder Grün gebrochen angelegt. Am Ende laßirt man noch hier und dort mit dünnen Saftfarben, welche auf der vorigen Seite bey den Felsen angerathen worden sind, darüber weg.

Sind an dergleichen Gebirgen frische Erd- oder Steinschichten sichtbar, so mahlt man sie bald rothgelb mit Drachenblut, Königsgelb und Weiß, (nöthigen Falls mit Indigo gebrochen) bald bräunlich mit Indigo, gebranntem Dunkelocker und Weiß, bald graugrünlich mit Rauschgelb und Indigo.

Sind die Gebirge mit Gras oder Bäumen bewachsen, so untermahlt man sie theils mit Gummi-Gutta und Indigo, theils mit Beergelb und Indigo, theils mit Gummi-Gutta und Berlinerblau; alle diese Farben, welche sehr lebhaft werden, vermischt man mit Weiß, und bricht sie mit einer schwarzen oder braunen Farbe. Soll das Grün aber matt und bläulich, wie bey entfernten Gebirgen scheinen, so muß man sich der Saftfarben enthalten. Man nimmt alsdann entweder Königsgelb und

Indi-

Indigo, oder Königsgelb und Berliner-blau, oder auch Hellocker mit Berlinerblau oder Bergblau. Man versetzt diese Mischungen mit Weiß, dämpft sie mit Schwarz und nimmt zum Aufhöhen mehr Gelb als Blau.

7. Das Wasser.

Das Wasser nimmt die Farbe der Luft oder der Gegenstände an, welche sich darin spiegeln. Ist daher der Himmel blau, so ist es auch das Wasser. Spiegeln sich grüne oder braune Gegenstände darin, so wird auch ihr Bild grün oder braun. Oft aber hat das ganze Gewässer eine grünliche Farbe: denn wenn es trüb und gelb fließt und das Blau des Himmels darauf reflectirt wird, so muß durch diese Mischung die Oberfläche einen grünen Ton bekommen. Oft rührt diese grüne Farbe aber auch von andern Ursachen, verfaulten Pflanzen, Holz, Wasserlinsen und dergl. her.

Wie es nun sey, so wird in solchen Fällen dem Blau des Himmels etwas Hellocker oder Königsgelb beygemischt; auch laßirt man es hier und da mit dünnem mit Schwarz gebrochenem Liliengrün ohne Weiß.

Das Wasser wird, wie die Luft, erst in großen Strichen ganz naß angelegt, und mit breitgedrücktem Pinsel ziemlich trocken übermahlt. Die Schatten in demselben werden bloß darauf mit dünnen Farben laßirt, und am Ende das

Ganze mit zarten Strichen ausgearbeitet, welche dem Zug des Wassers folgen. Man untermischt dieselben, besonders da, wo Schatten an Lichter angränzen, mit zarten Zügen von reinem Weiß, durch welche das Flimmern und Blinken der kleinen Wellen angedeutet, und das scheinbare Schwimmen der im Wasser abgebildeten Gegenstände am Ufer täuschender gemacht wird.

Hat man Wasserfälle mit weißem Schaum abzubilden, so bedient man sich dazu des reinen Kremserweißes. Ich drücke in solchen Fällen beym Mahlen meinen Pinsel im Farbschälchen ganz breit, so, daß er mehrere Spitzen bekommt, und also auch gleich in einem Zuge mehrere feine Wasserfäden entstehen. Sollen diese gut gerathen, so muß sehr mager gearbeitet und alles öfters übergangen werden. Den Schaum mache ich eben so, nur ziehe ich keine lange sondern ganz kurze Strichelchen, welche mehr für Punkte angesehen werden können. Auf die höchsten Lichter kann man am Ende auf die gewöhnliche Art fein punktiren.

8. Die Bäume.

Die verschiedene Baumarten haben, wie schon oben bemerkt worden ist, das mannichfaltigste Grün. Diejenigen, welche weit in der Ferne stehen, mahlt man mit Königsgelb und Indigo oder Berlinerblau mit Weiß vermischt und mit Schwarz gebrochen. Auf der Lichtseite hält man die-

se Farbe heller, auf der andern dunkler. Dieses Aufhellen geschieht bloß durch einen größeren Zusatz von Weiß, oder auch durch das Verdünnen der Farbe.

Bäume, die dem Auge näher stehen, und also auch stärker colorirt seyn müssen, kann man mit derselben Farbe, nur weniger mit Weiß versetzt, untermahlen, und auf gleiche Weise aufhöhen. Zur Abwechslung kann man aber auch Berlinerblau, Gummi-Gutta und Weiß mit Braun oder Tusche gebrochen zum Untermahlen nehmen, und mit derselben Farbe, aber ungebrochen und etwas heller und gelblicher, die Lichter aufsetzen, die Schatten aber mit etwas Indigo und Schwarz, so weit es nöthig ist, verdunkeln.

Noch näher stehende Bäume, deren Farbe ganz ungetrübt ist, untermahle ich mit Beergelb, Indigo und Weiß mit Schwarz gebrochen, auch, wenn ich die Farbe minder dunkel haben will, mit Beergelb, Berlinerblau und Weiß. Zur Abwechslung mische ich auch Gummi-Gutta und Indigo, Blasengrün und Indigo, Liliengrün und Königsgelb, versetze alle diese Mischungen mit Weiß, und breche sie zum Untermahlen mit Schwarz.

Ich lege damit die Bäume nach ihrer ganzen Form an, und blättle sie auch am Rande damit aus, nur nehme ich zum Blätteln die Farbe minder stark gebrochen. Die Lichter aber, welche in der Mitte befindlich sind, blättle ich entweder mit Hellocker, oder mit Königsgelb und Weiß öfters ganz

ohne

ohne Grün darauf, denn das Sonnenlicht färbt Laub und Gras ganz gelb, wo es seine Strahlen treffen. Sollte aber die Landschaft nicht vom Sonnenlichte erleuchtet seyn, so müßten auch die Lichter in das Grünliche fallen, und in diesem Falle würde ich von der Farbe der Anlage etwas unter das Gelb, womit ich aufhöhe, mischen. Bey Weidenbäumen ist aber auch im Sonnenschein das Licht nicht gelb, sondern weißgrünlich.

Nachdem auf diese Art die Lichter aufgesetzt sind, verdunkle ich auch die Schatten durch Blätteln bis zu ihrer vollen Stärke. Ich thue dieses mit Saftfarben, ohne Weiß, und nehme entweder Blasengrün und Indigo, oder Berlinerblau, oder Liliengrün entweder pur, oder mit Gummi-Gutta versetzt. Sind mir diese Farben zu hell, so breche ich sie mit Tusche oder Braun z. E. Umbra oder Nußbraun. Letzteres nehme ich aber mit andern Saftfarben nicht gerne, weil die Mahlerey zu glänzend davon wird.

Der Stamm der Bäume kann mit Nußbraun, köllnischer Erde und Weiß (allenfalls mit etwas Indigo und Schwarz vermischt) angelegt, mit Hellocker, oder Königsgelb und Weiß aufgehöht, und mit reinem Nußbraun und Schwarz vertieft werden. Umbra und Königsgelb, oder köllnische Erde und Beergelb mit Weiß gibt ebenfalls eine brauchbare Farbe zum Untermahlen der Baumstämme, welche man mit obigen Farben aufhöhet und vertieft. Am Ende muß man aber

noch hier und dort bläuliche, grünliche und gelbliche Tinten anbringen. Erstere können mit Lackmuß und Tusche, letztere mit Beergelb und Tusche, die grünlichen aber mit Liliengrün und Tusche ganz zart laßirend aufgetragen werden.

9. Gegenstände im Vorgrunde.

Man pflegt auf die ersten Linien des Vorgrundes gemeiniglich sehr dunkle Gegenstände zu setzen, damit sie durch ihren Contrast mit den schwachcolorirten Gegenständen des Hintergrundes die Ferne zurück drücken, und den Hauptlichtern, welche über die Landschaft vertheilt sind, zu ihrer vollen Stärke verhelfen. Es gründet sich dieser Kunstgriff auf die Beobachtung der Natur, und die aus derselben hergenommenen Grundsätze der Luftperspective. Schatten und Lichter sind im Hintergrunde schwach, weil sie durch eine große Luftmasse gebrochen werden, welche sich zwischen ihnen und dem Auge des Sehers befindet. Die Schatten und Lichter im Vorgrunde sind hingegen sehr stark, weil sie da durch nichts gedämpft werden. In einem Gemählde muß sich dieß alles eben so finden, sonst sondern sich nie die Gründe gehörig von einander ab, und die Täuschung, welche eine gute Schilderey hervorzubringen pflegt, ist ganz dahin.

In der Mahlerey ist der Contrast überhaupt eine Springfeder, welche man oft mit dem glücklichsten Erfolge spielen läßt. Man hat kein anderes Mittel,

tel, die Größe der Körper und die Stärke des Lichtes zu bestimmen. Wie will ein Zeichner auf einem Octav-Blättchen einen Riesen abbilden, wenn er nicht Menschen oder andere Gegenstände von gewöhnlicher Größe neben ihn stellt? Eben so ist es mit dem Lichte. Ein weißer Handschuh wird nur dann erst recht weiß scheinen, wenn er auf einem dunkeln Grunde liegt, oder von dunkeln Objecten hart umgeben ist. ꝛc.

Aus diesem Grunde ordnet auch der Landschaftsmahler auf den Vorgrund sehr dunkle Objecte, um durch ihren Contrast mit der schwach colorirten Ferne die letztern zurück zu drängen. Und, wenn ihm ihre bloße Schatten nicht Gnüge leisten, so hilft er sich auch durch die Localfarben, unter welchen man die eigentliche von Schatten und Licht unabhängige Farbe der Dinge versteht.

Die Erfahrung lehrt nähmlich, daß z. E. ein schwarzes Kleid, wenn es auch im vollsten Sonnenlichte hängt, doch schwarz bleibt, und durch die bloße Beleuchtung nie so hell wie ein weißes Kleid wird. Es folgt hieraus, daß dunkle Gegenstände auch im Lichte dunkel colorirt, so wie im Gegentheil helle Objecte auch im Schatten hell vorgestellt werden müssen. Dem Mahler steht es daher frey, in seine Vorgründe lauter dunkle Körper zu bringen, wenn er es zur Wirkung des Ganzen für zuträglich hält. Diese Freyheit benutzen auch die meisten Landschaftsmahler, besonders wenn sie eine große Ferne vorzustellen haben, um das Helle durch das Dunkle zu heben

und zurück zu drängen. In gleicher Absicht machen sie häufigen Gebrauch von großen Schlagschatten, welches Schatten sind, die von einem Gegenstand auf den andern geworfen werden. Ein Baum, eine Mauer, ein Fels wirft einen langen Schatten auf den Boden. Diesen Schatten benutzt der Mahler auf seinem Vorgrunde, wenn auch in seinem Gemählde nichts von dem Gegenstande zu sehen seyn sollte, der ihn veranlaßt. Gleichen Vortheil gewähren die vorüberziehenden Wolken, welche oft ganze Strecken Landes in Schatten hüllen und sehr mahlerische Contraste hervorbringen.

Auf gleiche Art, wie die Schatten, suchen die Mahler das Licht zu concentriren, um die Aufmerksamkeit des Sehers gleich auf den Hauptgegenstand zu lenken, welchen sie vorstellen wollten. In dieser Absicht setzen sie an den Ort, welchen das Hauptlicht treffen und der folglich zuerst in die Augen fallen soll, zur Erreichung einer größeren Wirkung Objecte von hellen Localfarben. Diese Regel leidet aber auch öfters einen Abfall, denn dunkle Gegenstände können so gestellet werden, daß sie mehr als die beleuchteten in die Augen fallen. Es kommt da alles auf den Grund an. Indessen ist es gewiß, daß Harmonie und Haltung vorzüglich von der Zusammenordnung der hellen und dunklen Gegenstände in große Massen abhängen, in welchen aber wieder die Farben so neben einander gesetzt werden müssen, daß eine die Wirkung der andern begünstigt und mit dem Tone des Ganzen keinen widrigen Abstrich macht. — Doch ich verliehre mich

hier

hier unvermerkt in das Gebiet der höhern Mahlerey, über welche wir schon so viele vortrefliche Schriften haben, welche diejenigen nachlesen können, welche mit dem Mechanischen dieser Kunst schon so weit im Reinen sind, daß sie es wagen dürfen selbst zu componiren. — Ich kehre zu meinem Gegenstand zurück.

Die Gegenstände im Vorgrunde, welche dazu dienen sollen, die Ferne zurück zu drücken, müssen also sehr dunkel gehalten werden. Ich wähle daher nicht nur die dunkelsten Farben, sondern breche sie auch noch durch Beymischung anderer. Ist mir z. B. die köllnische Erde allein noch nicht dunkel genug, so versetze ich sie noch mehr mit Schwarz. Die Umbra breche ich mit Indigo, das englische Roth mit köllnischer Erde. Ein gleiches beobachte ich mit den grünen Farben, unter welche ich etwas Röthliches mische, wenn sie mir zu bunt scheinen.

Auf den Vorgrund setzt man der Regel nach die schwersten und erdigsten Farben. Rauschgelb, englisches Roth, Umbra und köllnische Erde sind daher hier an ihrer rechten Stelle. Zu dem Laßiren der braunen Schatten thut auch Nußbraun sehr gute Dienste. Die grünen Gegenstände kann man theils mit Liliengrün, theils mit Blasengrün, welche man entweder mit Gummi-Gutta oder Berlinerblau versetzt, übergehen; zum Anlegen taugen aber diese Farben unvermischt nicht, weil sie nicht genug decken, und mit Weiß vermischt nicht dunkel genug sind. Man kann aber gar wohl davon etwas in die erste Anlage brin-

gen. Die Schatten sollen nicht trocken, sondern frisch und durchsichtig seyn; deswegen rathe ich das Ueberlaßiren mit Saftfarben, oder in deren Ermangelung mit Zuckerwasser, welches man unter andere Farben mischt.

Die Aufhöhungen dieser dunkeln Gegenstände im Vorgrunde geschehen ganz matt. Die röthlichen Theile könnte man mit Nußbraun, Wienerlack, oder englischer Erde und Weiß mit etwas Blau gebrochen machen, oder auch mit Dunkelocker, Indigo und Weiß; die gelblichen mit Umbra, Königsgelb, oder Hellocker und Weiß, (auch Umbra, Dunkelocker und Weiß) mit etwas Blau gebrochen.

Die grünen Aufhöhungen macht man mit Hellocker (oder Königsgelb) und Berlinerblau und Weiß, oder mit Gummi-Gutta, Schwarz und Weiß, oft mit Berlinerblau, Dunkelocker und Weiß.

Ich wollte jedem angehenden Liebhaber der Gouache-Mahlerey, welcher nicht Gelegenheit hat, sich von einen Künstler Unterricht ertheilen zu lassen, anrathen, sich von einem guten Mahler in dieser Gattung einige Landschaften mahlen zu lassen und sich nach denselben zu üben; denn, wer sich nach bloßen Kupferstichen, oder colorirten Blättern in Aberlischer Manier bilden wollte, der würde sehr große Schwierigkeiten finden, und seinen Zweck schwerlich ganz er-

reichen. Mit guten Mustern vor Augen und einer brauchbaren Farbtabelle zur Hand, werden nach Verlauf einer gewissen Zeit die angestellten Versuche gewiß nicht fruchtloß bleiben; nur muß man nicht gleich anfangs, wenn es in den ersten Monathen nicht glücken will, schon alle Hofnung aufgeben. Geduld und Beharrlichkeit siegen am Ende über alle Hindernisse.

IV. Miniatur-Mahlerey.

Die Miniatur-Mahlerey unterscheidet sich von den andern Arten der Mahlerey darin, daß die Farben sämtlich durch kleine Punkte oder Strichelchen aufgetragen werden, mit welchen man bey untermischtem Laßiren so lange fortarbeitet, bis Schatten und Lichter in ihrem rechten Verhältnisse gegen einander stehen. Sulzer sagt in seiner Theorie der schönen Künste: „Die Miniatur, sey eine besondere Art Mahlerey mit Wasserfarben, die nur zu ganz kleinen Gemählden gebraucht wird. Man arbeitet dabey zwar mit dem Pinsel, aber nicht durch (große) Striche, sondern bloß durch Punkte. Also besteht das ganze Gemählde aus feinen an einander gesetzten Punkten. Einige Miniaturmahler machen runde, andere länglichte Punkte: Auch findet man eine besondere Miniaturart durch sehr kurze und feine Striche. Das Gemählde wird auf weißen Grund, starkes Papier, Pergament, Elfenbein, oder auf Schmelzgrund gearbeitet, da das Weiße des Grun-

des zu den höchsten Lichtern gespart wird. Elfenbein ist aber ein schlechter Grund, weil es mit der Zeit gelb wird.“ Diejenigen irren sich also, welche glauben, daß überhaupt jedes kleines Gemählde ein Miniatur-Gemählde sey, denn man kann auch in Gouache, und nach Tuschmanier sehr kleine Bilder mahlen, welchen der Nahme Miniatur doch nicht zukommt. Die feinen Punkte oder Strichelchen gehören zu dem Wesen der Miniatur-Gemählde.

In Ansehung des Grundes habe ich zu bemerken, daß das Pergament und Papier so wie das Elfenbein seine gute und böse Eigenschaften hat. Auf dem Papier halten sich die Farben sehr wohl, da aber die Fläche desselben nicht vollkommen glatt ist, so entstehen dabey die Unannehmlichkeiten, deren ich bereits oben gedacht habe: es sieht nähmlich die Mahlerey ganz narbicht aus, wenn man sie von einer andern Seite betrachtet, als unter welcher sie gemahlt worden ist. Das Pergament hat eine glättere Fläche als das Papier; allein es ist mit Kalch bearbeitet, welcher öfters die Farben angreift und sie verdirbt. Das Liliengrün, z. B. wird auf demselben ganz gelb. Das Elfenbein wird zwar in die Länge gelblich, aber meiner Erfahrung nach nur dann, wenn die Luft darauf wirken kann. Unter einem Glas hält es sich sehr lange. In gewissen Fällen ist sogar dieses Abschießen ins Gelbe, welches man als einen Fehler tadelt, ein Vortheil, wenn es nähmlich erfolgt, ehe das Gemählde angefangen wird. Man nimmt alsdann solche gelbliche Täfelchen zu Porträten brauner Personen

sonen, wo die Farbe des Elfenbeines zur Grundfarbe der Lichtpartien dient. Ueberdem hat das Elfenbein eine sehr feine und glatte Fläche, auf welcher die Farben viel wärmer und zarter stehen, als auf Papier oder Pergament. Ich gebe daher zu Porträten dem Elfenbein ohne Bedenken den Vorzug vor andern Gründen.

Ueber die verschiedenen Sorten des Papiers und Pergaments und das Aufspannen desselben ist schon oben S. 3. und 6. das Nöthige gesagt worden. Ich erinnerte daselbst, daß man nur auf Kalbpergament, mit oder ohne Kalch, Miniatur zu mahlen pflegt. Ueber die Beschaffenheit des Elfenbeins und dessen Zubereitung zum Mahlen findet man das Erforderliche S. 8.

A. Von der Porträtmahlerey in Miniatur.

1. Aufzeichnung.

Ueber die Aufzeichnung solcher Porträte, welche man bloß nach Kupferstichen oder Mahlereyen copiirt, habe ich bereits oben S. 92. einiges gesagt; bisher aber habe ich noch nicht von dem Zeichnen und Mahlen eines Bildes nach der Natur geredet. Ich gehe dabey auf folgende Weise zu Werke.

Ich beobachte vor allen Dingen, welche Stellung und Wendung des Kopfes der Person, welche ich mahlen will, die natürlichste ist. Gleiche Beob-

achtun-

achtungen stelle ich in Ansehung ihrer Gesichtsbildung und des Charakters derselben an. Manche Personen sind von Natur freundlich, andere ernsthaft, einige heiter, andere finster, einige sehr bedachtsam, andere sehr flatterhaft. Diesen Charakter des Ganzen suche ich auch in mein Gemählde überzutragen, wobey ich mich aber bemühe, jedes Gesicht, es mag aussehen wie es will, mehr ins Schöne als ins Häßliche zu mahlen, und den allzugroßen Ernst durch einige freundliche Züge zu mildern, welche doch auch die finsterste Physionomie von Zeit zu Zeit annimmt. Ich bekenne offenherzig, daß ich lieber mein Bild etwas untreu als häßlich machen will. Frauenzimmer besonders vergeben viel eher das erstere als das letztere, und meine Künstlerehre läuft weniger Gefahr dabey. Ich will lieber für einen untreuen als für einen ungeschickten Mahler, oder, wie man sich in dergleichen Fällen gemeiniglich auszudrücken pflegt, für einen Schmierer gehalten werden. Daß ich mich bemühe natürliche Gebrechen so sehr zu verstecken als möglich, versteht sich von selbst. Wenn ich also eine einäugige Person zu porträtiren hätte, so würde ich sie gewiß nicht von der blinden Seite mahlen, sondern sie entweder bloß in Profil von der andern Seite vorstellen, oder so setzen, daß das kranke Auge in den Schatten käme und beynahe ganz durch die Nase verdeckt würde. Ein gewisser Franzose, der sich mit der Porträtmahlerey aus Noth abgab, sollte eine Person mahlen, die einen Hocker hatte. Er ließ sie so sitzen, daß der Buckel seinem

ganzen

ganzen Umfang nach abporträtirt wurde. Jedermann erkannte gleich auf den ersten Blick das Bild und lachte; das Original wurde aber so aufgebracht darüber, daß es den Mahler zwar auszahlte, aber seine Arbeit vor seinen Augen mit der Scheere zerschnitt. Es war dieß seine erste und letzte Arbeit an diesem Orte. —

Nachdem ich die Person, welche ich mahlen will, in diejenige Stellung gebracht habe, in welcher ich glaube, daß sie sich am besten ausnehmen werde, mache ich den Entwurf des Kopfes durch ein Oval, welches ich mehr oder weniger rund mache, je nachdem das Original ein mehr oder minder langes Gesicht hat. Ich theile sodann, nachdem ich die Mitttel-Linie von der Stirn nach dem Kinn gezogen habe, das Gesicht durch zarte Punkte in seine drey gleiche Theile, und nachdem dieß geschehen ist, untersuche ich erst, in wie weit das Original von dieser Abtheilung abweicht. So finde ich z. B. bey dem einen, daß die Stirne, bey dem andern, daß die Nase größer als gewöhnlich ist. Auf diesen Abweichungen von der Regel beruht ein großer Theil der Aehnlichkeit, und ich finde dieselben ganz leicht, wenn ich das Gesicht vorher regelmäßig eintheile.

Die Form der Augen, der Nase, des Mundes gebe ich anfangs bloß durch unausgeführte Striche an, welche ich, nachdem die Austheilung geschehen und alles in seine richtigen Verhältnisse gegen einander gebracht ist, etwas genauer bestimme. Nach großer Aehnlichkeit strebe ich in dem Entwurfe noch nicht,

denn

denn da das Ganze übermahlt werden muß, so würde sie mich nicht viel helfen, und ich würde durch viele Bleystiftstriche nur den Grund beschmutzen, welcher doch weiß bleiben muß, wenn die Farben nicht unrein werden sollen. Mit den Haaren und dem Gewande gehe ich eben so zu Werke. Ich deute alles bloß durch einfache Striche an. — Mahle ich auf Elfenbein, und ich bin mit diesem oder jenem Strich nicht zufrieden, so habe ich eine Rolle Papier zur Hand, welche ich mit der Zunge benetze und damit das Reißbley wegwische.

2. Fixiren der Umrisse.

Die Umrisse übergehe ich, nachdem sie mit Bleystift so viel nöthig ist berichtiget sind, mit sehr dünnen Karmin so schwach, daß ich sie in der Folge nach Gefallen mit andern Farben übermahlen und ändern kann. Es ist schon genug, wenn nur eine kleine Spur von Roth zu sehen ist, damit ich die Bleystiftzüge herzhaft mit Gummi elasticum ausreiben kann. Daß sich jezt nichts mehr vom Elfenbein naß auswischen läßt, sieht man von selbst. Da der Bleystift auf das Elfenbein sehr leise zeichnet, so ist eigentlich hier gar kein vorläufiges Fixiren der Umrisse nöthig.

Ich habe oben zu sagen vergessen, daß man vor dem Aufleimen des Elfenbeins dasselbe gerne auf der linken Seite mit einem Blättchen geschlagenen Silbers belegt, welches durch das feine Elfenbein durch-

schim-

schimmert und der Mahlerey einen sehr frischen und glänzenden Ton gibt.

3. Das schicklichste Licht.

Wenn man ein Porträt nach der Natur mahlen will, so hat man sich nächst der vortheilhaftesten Kopfstellung auch besonders um ein gutes Licht zu bekümmern.

Das beste ist das Nordlicht, weil da die Sonne durch ihre schräge Richtung, durch Einscheinen in das Mahlzimmer und die dadurch bewirkte starken Widerscheine, oder auch durch das unmittelbare Aufprallen ihrer Strahlen auf die Arbeit die Farben nicht alteriren kann. Die Mahler suchen sich deswegen bey der Wahl ihrer Wohnungen gemeiniglich solche Arbeitszimmer aus, welche gegen Norden gehen. Liebhaber und die Porträtmahler selbst, welche öfters außer Haus arbeiten müssen, können es aber nicht immer so bequem haben. In solchen Fällen suchen sie sich durch die Wahl einer günstigen Tagesstunde und durch gewisse Vorrichtungen zu helfen. Sie wählen eine Zeit wo die Sonne nicht in das Zimmer scheint, in welchem sie beschäftiget sind, oder sie brechen das Licht derselben durch Rahmen, die mit öhlgetränktem Papier bespannt sind.

Das Gemach, in welchem man ein Porträt mahlt, darf nur durch ein einziges Fenster beleuchtet werden, alle übrigen verschließt man durch Zuziehung der Läden. Aber auch von dem einzigen offenen Fen-

ster verhängt man die untere Hälfte mit einem Tuch, damit das Licht von oben hinein ströme, und das Colorit nicht etwa durch den Widerschein gegenüberstehender Gebäude alterirt werde.

Diese falschen Widerscheine sind die größten Feinde der Mahler. Man sucht ihnen daher auf alle Art auszuweichen, und wenn man ihnen in seinem gewöhnlichen Mahlzimmer von Gegenständen auf der Straße ausgesetzt ist, so verwahrt man sich dagegen mit einem Laden, welcher unten an dem Fenster befestiget ist, und der, wenn man ihn aufzieht, nur das Licht von oben einfallen läßt.

4. Erste Anlage mit Blau.

Obgleich mehrere Mahler ihre Tinten entweder erst lavirend oder in breiten und mageren Strichen auftragen, so halte ich es doch für besser, gleich mit Punkten anzufangen, wenigstens ist dieß meine Gewohnheit, welcher ich um desto treuer folge, da ich im Stande bin, mit Punkten die Formen der Tinten viel genauer anzugeben, als wenn ich wasche oder Striche ziehe.

Ich mache den Anfang mit den Halbschatten, welche ich bey Kindern und weiblichen Gesichtern mit Berlinerblau mit etwas Zinnober gebrochen, oder noch besser, mit Tusche und Karmin anpunktire, wobey ich mich bemühe, die Punkte so rund und gleich als möglich zu machen.

Auf Pergament muß man magerer punktiren als auf Papier, und auf Elfenbein noch magerer als auf Pergament. Wenn das Elfenbein durch Abreiben mit calcinirtem und fein gepülvertem Bimsstein nicht etwas rauh gemacht worden ist, so nimmt es die Farbe gar nicht an; und wenn man zu naß arbeitet, oder die erste Anlage nicht vollkommen austrocknen läßt, ehe man sie zum zweyten Mahle übergeht, so wäscht man dieß zweyte Mahl wieder hinweg, was man das erste Mahl hinsetzte, und es entstehen dadurch Flecken, die sehr schwer wieder auszugleichen sind.

Sollen die Halbschatten ins Grünliche fallen, so mische ich unter dieses mit Roth gebrochene Blau nur sehr wenig ungebrannten Hellocker, Königsgelb, oder auch Gummi-Gutta. Man kann auch Tusche und etwas Liliengrün nehmen, aber der Kalch des Pergamentes verdirbt leicht diese Farbe.

Mit solchen bläulichen oder grünlichen Tinten punktire ich den Schatten an den untern und obern Augenliedern, den Schläfen, an dem im Lichte stehenden Backen, ferner an dem obern Theil des Mundes zwischen der Oberlippe und der Nase, an dem Hals und an allen denjenigen Orten, wo sich die ganzen Schatten durch halbe in das Licht verliehren. Bey männlichen Gesichtern insbesondere muß man mit dieser bläulichen Tinte viel um das Kinn herum arbeiten, um den Bart anzudeuten.

Ist das Gesicht, welches man mahlt, eine Brünette, so arbeitet man nicht viel mit Blau oder

Grün, sondern man mahlt auch die Halbschatten aus einem braunen Tone.

Mit der Tinte der Halbschatten übergehe ich auch alle diejenigen Theile, auf welche ganze Schatten kommen sollen.

5. Anlage der Fleischfarbe im Licht.

Das Fleisch, welches nicht mit Schatten überzogen ist, wird mit Hellocker und etwas Zinnober punktirend angelegt. Ich überarbeite mit dieser Farbe die Nase, das Kinn, die Stirne, und mische derselben zur Untermahlung der Wangen gleich etwas Karmin bey. Noch besser aber ist es, wenn man den Anfang gleich mit den Wangen und dem Munde macht, und dieselben mit einer Mischung aus Zinnober und Karmin auspunktirt. Der Zinnober allein sieht zu ziegelfarben aus, der Karmin allein aber fällt zu sehr ins Violette. Zum Ausmahlen nimmt man ihn aber doch an manchen Orten pur. — Sind die Wangen bis zu einem gewissen Grade fertig, so legt man auch das übrige Fleisch mit der schon gedachten Mischung aus ungebranntem Hellocker und Zinnober an. Gegen die Halbschatten hin sucht man die rothe Farbe in die blaue sorgfältig zu verliehren, und dieß geschieht am leichtesten, wenn man mit dem Roth in die Zwischenräume der blauen Punkte, und mit dem Blau in die

Zwi-

Zwischenräume der rothen punktirt; mit dem Blau muß man aber nicht zu tief in das Roth kommen, damit keine violette Backen entstehen.

Wenn ich mit der Anlage der Halbschatten und des Fleisches fertig bin, dann gehe ich an das Laßiren, das heißt, ich punktire nicht mehr, sondern tunke den Pinsel in die nähmliche rothe oder blaue Tinte, mit der ich bisher gearbeitet habe, welche ich aber jetzt viel wäßriger anrühre, ich streife ihn sodann ab, bis ich glaube, daß er mager genug ist, und mit diesem beynahe ganz trocknen Pinsel gleite ich so sanft, daß man nirgends deutliche Spuren von meinen Strichen sieht, über die erste punktirte Anlage hin, damit die weißen Zwischenräume zwischen den Punkten ausgefüllt und alles auf das sanfteste in einander verschmelzt werde.

Dieses Laßiren ist in der Miniatur-Mahlerey die Hauptsache: es erlangen durch dasselbe die Gemählde das sanfte, warme und duftige Wesen, welches so sehr an denselben gefällt und dem Auge so sehr schmeichelt.

Gerade die entgegengesetzte Wirkung thut das bloße Punktiren, wenn man sich nicht die Mühe geben will, die Farben gehörig in einander zu verarbeiten. Auch entsteht ein sehr trockener und ungefälliger Ton, wenn man sich einfallen läßt, die Farben mit Weiß zu versetzen. Man muß sich durchaus vor diesem in der Carnation hüten.

6. Anlage der ganzen Schatten.

Schöne weiße Gesichter vertragen keine braune Schatten; man mahlt viel besser alles aus dem Bläulichen und Röthlichen. Zu den causirten Schatten unter und hinter der Nase, unter der Unterlippe und auf dem Halse unter dem Kinn nehme ich daher Tusche mit etwas Karmin versetzt, doch so, daß die Tusche stark dominirt. Ich punktire diese ganze Schatten erst ganz wäßricht an, dann laßire ich darüber sehr mager, wie es bey den rothen und blauen Tinten geschehen ist, punktire und laßire dann von neuem, bis die Schatten ihre gehörige Stärke haben.

Bey braunen Gesichtern mache ich die Schatten entweder mit gebranntem Hellocker durch Berlinerblau gebrochen, oder mit Cochenille, Gummi-Gutta und etwas Berlinerblau oder Indigo zum Brechen.

Mit dieser Farbe arbeite ich auch an dem Einschnitte der Augen und an allen Theilen, die eine scharfe Absonderung erfordern.

7. Anlage der Haare.

Wenn mein Gesicht so weit fertig ist, so schreite ich zu den Haaren, von welchen ich mir gleich beym Entwerfen die Hauptpartien anmerke. Um sie nicht wieder zu verliehren, überpunktire ich sie nunmehr mit ihrer gehörigen Farbe, und überlaßire sodann den ganzen Haargrund mit derselben.

Zu blonden Haaren mache ich die Anlage mit Hellocker, unter welchen ich zum Schattieren etwas Schwarz mische.

Braune Haare würde ich mit Umbra, köllnischer Erde und Tusche anlegen, und mit derselben Farbe, mit einem etwas größern Zusatz von Weiß schattieren.

Zu schwarzen Haaren würde mir Tusche und köllnische Erde mit etwas Nußbraun vermischt dienen. Umbra allein gibt rothe Haare.

Die Haare an Miniaturporträten werden öfters in Gouache gemahlt. Man legt sie dann mit den gedachten Mischungen, denen man noch etwas Weiß beyfügt, an, und schattiert sie ohne Weiß; zur Aufhöhung aber nimmt man bey blonden Haaren Hellocker und Weiß, und bey braunen Dunkelocker und Weiß. Diese leztere Mischung dient auch zur Aufhöhung der schwarzen Haare, wenn man ihr noch etwas von der Grundfarbe derselben beyfügt.

Man kann auch die Aufhöhungen auf die Haare punktiren, nur muß man sich zur Verdickung der Farbe nicht des Kremser- sondern des spanischen Weißes bedienen. Die Schatten werden alsdann auch so lange überpunktirt bis sie ihre rechte Stärke haben, und am Ende laßirt man sie, damit sich das Harte verliehre und Alles in einander verschmelze.

8. Anlage des Gewandes und des Grundes.

Nach den Haaren legt man auch gerne gleich das Gewand und den Grund an, damit man daraus sieht, um wie viel das Colorit des Gesichtes noch verstärkt werden darf. So lange nähmlich um das Gesicht her noch alles weiß ist, scheinen die Farben auf demselben ungleich dunkler, als wenn alles übrige auch schon da steht. Ich habe schon weiter oben gesagt, daß der Contrast in der Mahlerey unglaubliche Wirkungen thut. Hier hat man einen Beweis davon. Wenn man von einem Porträt das Gesicht erst ganz ausmahlen, und sodann erst das Kleid und den Grund anfangen wollte, so müßte man die ganze Arbeit von vorne anfangen, denn durch die dunkeln Farben des Grundes wird auf ein Mahl das fertig geglaubte Gesicht so bleich werden, daß es einem Kranken ähnlich sehen wird.

Indessen muß man aber doch auch mit Kleid, Haaren und Grund nicht den Anfang machen; denn da durch letztere die Formen oder Umrisse des Gesichtes unabänderlich bestimmt werden, so muß man dasselbe erst bis zu einem gewissen Grad ausarbeiten, sonst würde man Gefahr laufen unzubessernde Fehler zu begehen. Ueberdem würde man auch sehr leicht auf ein anderes Extrem fallen, und das Colorit anstatt zu bleich viel zu dunkel machen, ein Fehler, der nicht mehr gut zu machen seyn würde; denn man kann eine bleiche Anlage wohl sehr leicht durch neues

Ueber-

Ueberarbeiten verstärken, aber eine zu starke nicht mehr schwächen. Die erste Anlage der Carnationen, oder des Fleisches, sowohl im Gesicht als an andern Theilen muß durchaus sehr bleich seyn: damit man ihnen nach und nach ihre rechte Form, auf welche so ungemein viel ankommt und diejenige Weichheit und Glattheit geben kann, welche an dem Fleisch eine unnachläßliche Eigenschaft sind.'

Ueber die Mischungen zu Grund, Gewand und Haaren wird weiter unten das Nöthige folgen, weil ich besorge hier meinen Hauptgegenstand, das Colorit des Gesichtes zu weit aus den Augen zu verliehren.

9. Weitere Ausarbeitung des Gesichtes.

Wenn auf die obgedachte Art das Gesicht nach allen seinen Theilen zart anpunktirt und überlaßirt worden, auch Haare, Gewand und Grund angelegt sind, dann übergehe ich es zum zweyten Mahl mit Punkten. Ich fange mit den dunkelsten Schatten an, welche ich mit der nähmlichen Mischung, mit der sie angelegt worden sind, verstärke. Zu weißen Gesichtern nehme ich also Tusche mit Karmin versetzt, zu braunen aber entweder gebrannten Hellocker mit Berlinerblau gebrochen, oder, Cochenille, Gummi-Gutta und etwas Blau. Die letztere Mischung ist die feinere.

Die Wangen werden aufs neue mit einer Mischung von Zinnober und Karmin überpunktirt, und die Punkte, wenn sie trocken sind, laßirend in einander verarbeitet. Man sey nur besorgt, daß beym Laßiren die Tinte recht bleich und der Pinsel recht mager sey. Ich rühre sie beynahe so dünne wie helles Wasser an, und tunke den Pinsel nur in den feinen Satz, der sich nach dem Umrühren auf dem Boden zeigt. Ich streife den Pinsel erst an dem Schälchen oder der Palette und dann noch besonders auf meinem Vorlegblatte ab, wodurch ich ihm zugleich eine etwas breite Spitze mache, wie sie zum Laßiren gehört. Das fleißige Umrühren der Tinte darf nicht unterlassen werden, denn da der Karmin leichter ist als der Zinnober, so scheiden sich gleich nach einigen Augenblicken beyde Farben, der Zinnober sinkt zu Boden und der Karmin schwimmt oben auf.

Mit eben dieser Mischung wird der Mund bearbeitet. Wenn man ihn mit Zinnober und Karmin angelegt hat, so gibt man der Oberlippe, welche etwas dunkler ist als die untere, ihre volle Stärke mit Karmin; die untere aber arbeitet man mit Zinnober und Karmin aus.

In den Mundwinkeln und dem Einschnitte der Lippen bräunt man den Karmin mit etwas Tusche, oder man nimmt gebrannten Dunkelocker und Liliengrün; man kann auch Drachenblut nehmen, und wenn es zu roth scheinen sollte, es mit Tusche etwas brechen.

Eben=

Ebenfalls mit gebrochenem Drachenblute punktirt man die Nasenlöcher aus, und überarbeitet sie an die dunkelsten Stellen mit der gewöhnlichen Schattenfarbe, oder auch mit derselben Mischung aus Drachenblut und Tusche, nur etwas stärker.

Die Einschnitte der Augen macht man bey blonden und braunen Personen entweder mit Karmin und Tusche, oder mit Cochenille, Gummi-Gutta und Indigo: nur muß hier das Schwarze oder Braune ungleich mehr dominiren als an den übrigen Schatten.

Das übrige Fleisch wird mit ungebranntem Hellocker und Zinnober vollendet, und mit Berlinerblau, durch Zinnober gebrochen in die Schatten verarbeitet. Anstatt Zinnober kann man aber auch Tusche mit Karmin versetzen.

Am Ende wird jede Tinte so wohl unter sich, als mit den andern Tinten durch Laßiren vereiniget. Daß man bey dieser Arbeit den Pinsel mager und die Tinte sehr dünn halten muß, habe ich schon oft gesagt, und ich kann es nicht oft genug wiederholen; denn, wenn man zu naß arbeitet, oder die Farbe zu stark ist, so sieht man jeden Strich und die Arbeit ist verdorben. Man bedenke nur, daß ohnehin jeder Punkt, den man mit dem Pinsel trift, etwas von seiner Farbe abgibt, und daß dieß hinreichend ist, die hellen Zwischenräume auszugleichen und das Ganze zusammen zu schmelzen.

Man hat sich beym Laßiren sehr in Acht zu nehmen, daß man keine blaue Farbe auf die Wangen oder andere hellbeleuchtete Theile bringe.

Findet man, daß die ganzen Schatten mit den oben angegebenen Mischungen nicht dunkel genug werden, so kann man denselben etwas Nußbraun beyfügen, oder sie auch pur damit überpunktiren und laßiren. Es ist dieß besonders oft unter der Nase und unter dem Kinn nöthig. Bey weißen Gesichtern, an welchen die Schatten nicht zu sehr ins Braune fallen dürfen, muß man dasselbe aber mit Tusche vermischen.

Wenn man die Natur oder gute Porträte betrachtet, so wird man finden, daß das Kinn und die Nase etwas röther sind als das übrige Fleisch; man muß daher um das höchste Licht herum mit der Farbe der Wangen nähmlich mit Zinnober und Karmin punktiren.

Die Augäpfel mahlt man gerne zuletzt. Sind sie blau, so punktirt man sie mit Berlinerblau an und schattiert sie entweder mit Indigo, oder mit Berlinerblau und Tusche. Sind sie braun, so legt man sie entweder mit Bister oder mit Umbra, oder mit köllnischer Erde und etwas Gummi-Gutta an, und schattiert sie mit köllnischer Erde, oder Umbra und etwas Berlinerblau. Eine feinere Farbe gibt aber Tusche, Karmin und etwas Gummi-Gutta. Die Pupille im Auge macht man mit köllnischer

Er-

Erde und Tusche. Es ist dieselbe an allen Augen beynahe ganz schwarz.

Alle Mischungen, welche ich bisher angegeben habe, bestanden aus ganzen Farben; man findet aber unter dem Mahlen auch sehr viel zufällige, welche an manchen Orten besser stehen, als wenn man sie besonders bereitet hätte. Diese muß man nach und nach benutzen lernen, man erspart sich dadurch eine Menge Zeit und ist seiner Sache gewisser, wenn man seine Farbe, so wie man sie braucht, gleich auf der Palette sieht. Am leichtesten gelangt man zu dieser Fertigkeit, wenn man sich nach guten Miniatur- oder im Nothfall anderen Gemählden übt. Man kann alsdann die Farben, die zufällig auf der Palette unter einander gemengt sind, mit dem Colorit des Originals vergleichen und sie da anwenden, wo man Aehnlichkeit zu entdecken glaubt. — Gemeiniglich hält man sich zu den Fleischfarben eine besondere Palette, auf welche man ungebrannten und gebrannten Ocker, Gummi-Gutta, Liliengrün, Indigo, Zinnober, Karmin, Cochenille, Tusche, auch allenfalls etwas Umbra und köllnische Erde bringt. Da man zu dem Gewande und den Gründen schon etwas mehr Farbe braucht als zu dem Fleisch, so mischt man sich dieselbe gemeiniglich in besondern Mahlschüsselchen.

10. Hals

10. Hals und Hände.

Hals und Hände werden auf eben dieselbe Art wie das Gesicht behandelt, nur müssen an ersterem die blauen oder grünlichen Halbschatten stark dominiren. Die starken Schatten an dem Hals unter dem Kinn werden bey weißen Personen mit Tusche und Karmin, bey braunen aber mit Karmin, Gummi-Gutta und etwas Indigo gemahlt. Das helle Fleisch macht man zwar auch wie im Gesicht mit ungebranntem Hellocker und Zinnober, womit man sehr bleich punktirt, man muß es aber noch viel blasser halten, als dort, besonders die Brust, welche weder zu stark ins Rothe noch ins Gelbe fallen darf.

An den Händen wird das helle Fleisch, die halben und ganzen Schatten mit eben den Farben wie im Gesichte und auf dem Halse gemacht. Um die Knöchel und an den Fingerspitzen sind aber die Finger etwas röther als die übrige Carnation.

11. Gewänder.

Sulzer sagt in seiner Theorie der schönen Künste: „Mit dem Worte Gewand drückt man überhaupt alles aus, was in zeichnenden Künsten zur Bekleidung sowohl der Figuren als auch lebloser Dinge gebraucht wird, und was man in der Kunstsprache gar oft mit dem französischen Wort Dra-

perie bezeichnet. Die gute Bekleidung der Figuren, und die geschickte Behandlung der auch bey leblosen Dingen angebrachten Gewänder, macht einen wichtigen und schweren Theil der Kunst des Zeichners und des Mahlers aus. Schon in der Natur selbst trägt das Gewand, sowohl durch seine Form, als durch die Farbe viel zum guten Ansehen der Sachen bey; aber noch weit mehr in den Werken der Kunst, wo auf die Gruppirung, auf die Haltung der Gemählde, auf das Helle und Dunkele, und auf die Harmonie der Farben ungemein viel ankömmt."

Wenn gleich die Anständigkeit es zuließe, in historischen Gemählden und Porträten die Figuren ganz nackend zu mahlen, so würde der Künstler, anderer Vortheile halber, das Gewand dennoch einführen, weil es ihm zur Zusammensetzung und zu vielen der Vollkommenheit eines Gemähldes unentbehrlichen Dingen große Dienste leistet."

„Nichts ist geschickter einer Gruppe von Personen die beste mögliche Form zu geben, als das Gewand, womit man das Eckichte der Gruppen abrunden, die Lücken ausfüllen und das Unschickliche darin bedecken kann. Und da man bis auf einen gewissen Grad die Form des Gewandes in seiner Gewalt hat, so kann man dadurch alle Mahl dem Bau einer Gruppe die beste Form geben. Bey gewissen Gelegenheiten ist es schlechterdings das einzige Mittel, die Sachen in eine angenehme Form zusammen zu bauen. Man sieht bisweilen Monumente, dergleichen Verstorbenen zu Ehren in Kirchen gesetzt werden, wo die

wenigen Sachen, etwa ein Sarg, darauf oder herum liegende Wappen, und andere bedeutende Dinge, vermittelst eines geschickt übergeworfenen Gewandes in die schönste Masse vereiniget werden."

„Was für eine angenehme Mannichfaltigkeit in den Gruppen historischer Gemählde aus der verschiedenen Beschaffenheit der Gewänder und aus den verschiedenen Farben derselben entstehet, muß jeder Mensch bemerkt haben, der irgend mit einiger Aufmerksamkeit dergleichen Gemählde betrachtet hat. Es würde unmöglich seyn, einer Gruppe von nackenden Figuren die schöne Form, die gute Haltung und die angenehme Harmonie bey der Mannichfaltigkeit der Farben zu geben, die uns oft bey bekleideten Figuren so viel Vergnügen macht. Und in Absicht auf das Helle und Dunkele, welches man nicht alle Mahl, wo man es nöthig hat, durch die Stärke des Lichtes und der Schatten erreichen kann, sind die Gewänder das einzige Hülfsmittel; denn ein helles Gewand bey schwachem Licht, oder ein dunkles bey starkem, thut die Dienste des Lichts und Schattens."

„Auch der Abdruck selbst gewinnt oft durch das Gewand; Erstlich, weil es dem Charakter oder sittlichem Tone des Gemähldes ungemein aufhelfen kann; da in den Farben Fröhlichkeit und Traurigkeit, Lieblichkeit und Anmuth, oder strenger Ernst liegt: vermittelst der Gewänder aber hat der Mahler den charakteristischen Ton der Farben völlig in seiner Gewalt. Eine fröhliche Scene von Jünglingen und Mädchen kann durch wohlgewählte Farben der Gewänder noch

fröh-

fröhlicher werden. Eben so dienet die Form derselben zur Unterstützung des Ausdrucks. Leichtsinn und Ernst, guter und schlechter Geschmack, und bald möchte man sagen eine gute oder schlechte Art zu denken überhaupt, können schon durch die Bekleidung vorgestellt werden. Es gibt, wie bekannt, Kleider der festlichen Freude und der Trauer, und wie oft zeigt nicht schon der Zustand der Kleider eine durch Leidenschaft verirrte Seele an!"

„Dieß kann hinlänglich seyn, den Künstler zu überzeugen, wie wichtig es sey, die Kunst des Gewandes zu studieren. Wo aber irgend ein Theil der Kunst von Genie und Geschmack abhängt, so ist es dieser, weil das Studium der Natur selbst von keiner großen Hülfe seyn kann. Man sieht selten andere Kleider, als die, welche die Mode verordnet; diese sind gemeiniglich nicht nach dem Geschmacke des guten Künstlers. Er muß meistentheils die Gewänder selbst erfinden, und seinen Gliedermann damit bekleiden. Dabey ist er in vielen Fällen durch das Uebliche, daß man in Kleidern nicht immer übertreten kann, gebunden. Diesen Schwierigkeiten hat man es zuzuschreiben, daß sehr wenig Künstler es in diesem Theile zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht haben. Alle einzelne Theile der Kunst vereinigen sich in diesem; man muß ein starker Zeichner und ein guter Coloriste seyn, man muß den feinsten Geschmack für das Schöne der Formen, ein zartes Gefühl für alles, was irgend die sittliche Kraft der Dinge unterstützt, eine fruchtbare und lebhafte Phan-

tasie

tasie haben, um hierin das Vollkommene zu erreichen. Blos die gute Behandlung der Falten allein, was für großen Schwierigkeiten ist sie nicht unterworfen? Darum ist auch Raphaels großes Genie hierin weiter gekommen, als andere Mahler."

„Es wäre ein sehr vergebliches Unternehmen, über eine Sache, wo es so ganz auf Genie, Geschmack und Empfindung ankommt, besondere Regeln aufzusuchen. Nothwendig aber war es, den jungen Künstler auf die Wichtigkeit dieser Sache, und den großen Antheil, den die Gewänder an der Schönheit eines Gemähldes haben, aufmerksam zu machen, damit er diesen Theil der Kunst nicht versäume, sondern ein langes und ernsthaftes Studium darauf verwende."

„Die Form der Gewänder, ihr Schwung und ihre Falten kann man aus Zeichnungen und Kupferstichen genugsam erkennen. Also ist dieß ein Hülfsmittel zur Bildung des guten Geschmacks der Gewänder. Dazu kann man auch gute Zeichnungen der Kleidertrachten fremder, besonders asiatischer Nationen brauchen. Weil wenig Menschen sich mit Erlernung mehrerer Sachen zugleich abgeben können, so möchte man immer einem jungen Künstler rathen, das Studium dieses Theiles eine Zeit lang besonders zu treiben."

In Ansehung der Falten insbesondere bemerkt Sulzer folgendes: „So zufällig die Kleider selbst und die Falten derselben, besonders für den Menschen sind, so wesentlich sind die Falten der Gewänder in

den

den Gemählden, zur Annehmlichkeit, Schönheit und Harmonie des Ganzen. Die Kunst, die Gewänder, womit Personen, Zimmer oder Geräthe bekleidet werden, in gute Falten zu legen, ist wirklich ein wichtiger, zugleich aber schwerer Theil der zeichnenden Künste. Diese Kunst hat ungemein viel schlaue Veranstaltungen nöthig, um das Auge zu täuschen, und ihm zu schmeicheln, so, daß sowohl in der Zeichnung der Formen als in der Farbengebung, und besonders in dem Theil, der das Helle und Dunkle, und die Widerscheine betrifft, fast nichts für unwichtig zu halten ist. Jedermann fühlet, daß in einem Gewand die Falten so widersinnig, so seltsam und verworren seyn können, daß das Auge davon verwirrt und von wichtigen Gegenständen abgezogen wird. Dazu kann denn noch eine eben so seltsame Verwirrung des Hellen und Dunkeln und der Farben kommen, indem das Hervorstehende in den Falten hell, das Eingebogene dunkel wird; jeder Theil des Gewandes aber, nachdem er mehr oder weniger aus oder eingebogen ist, eine andere Farbe bekommt."

„Hieraus läßt sich begreifen, wie durch ungeschickte Falten alle Ruhe und Befriedigung des Auges kann zernichtet, wie dadurch die Haltung und Harmonie des Gemähldes kann gestört werden, und wie dieser üblen Folgen halber, ein so unbeträchtlich scheinender Theil der Kunst ganz wichtig wird. Wir wollen das Wesentlichste, worauf die Zeichner und Mahler zu sehen haben, anführen, um die jungen

Künstler, die dieses etwa lesen möchten, zu genauem Nachdenken über diesen Theil der Kunst zu vermögen."

„In Ansehung der Form sind drey Dinge sorgfältig zu vermeiden. 1) Falten, die verworren durch einander laufen, und durch ihre Höhen und Tiefen unangenehme Figuren mit ganz spitzigen Winkeln verursachen. Das Auge liebet überall die Rundungen, über deren Umrisse es sanft hinglitschen kann; hingegen ist ihm das Eckichte, und besonders das Spitzige, wo es den Sachen nicht schlechterdings wesentlich ist, höchst unangenehm. Die Falten müssen sanfte und allmählige Erhöhungen und Vertiefungen machen, wie die Hügel und Thäler in einer Landschaft, nicht Ecken und Höhlen, wie ein Haufen großer über einander geworfener Klumpen von Felsen. 2) Vermeide der Zeichner unnatürliche Falten; er hüte sich Vertiefungen zu zeichnen, wo das Gewand nothwendig hervorstechen muß, und umgekehrt. Die Lehrer der Mahler geben überhaupt dieses Punkts halber die Regel, daß die Falten genau mit der Stellung des Körpers übereinkommen, so, daß man der Bekleidung ungeachtet die Lage und Beugungen der bedeckten Gliedmaßen mehr merken als deutlich sehen könne. Denn so genau anklebend an den Gliedern müssen die Gewänder auch nicht seyn, wie die nasse Leinwand. 3) Auch ist das häufige Allzukleine in den Falten zu vermeiden; sie müssen, wie die Gruppen der Figuren und des Lichtes, wenig und große Massen ausmachen, so, daß jede klei-

ne

ne nicht für sich allein steht, sondern als ein kleiner Theil einer Hauptgruppe untergeordnet ist.“

„In Rücksicht auf die Haltung und Harmonie der Farben scheinet dieses die wichtigste Regel zu seyn, die schon da Vinci gegeben hat: Falten, in deren Tiefe sehr dunkle Schatten seyn müssen, sollen nicht an diejenigen Stellen des Gewandes kommen, auf welche das stärkste Licht fällt; und im Gegentheil sollen an den dunkeln Stellen keine Falten so heraus stehen, daß ein starkes Licht auf sie fallen müßte. Hernach aber muß auch besonders in Absicht auf die Theile, auf welche die Hauptmasse des Lichtes fällt, alles das beobachtet werden, was vorher über die Form der Falten angemerkt worden, weil es sonst nicht möglich ist, der Hauptmasse des Lichtes die wahre Haltung zu geben. Mahler, die sich einbilden, es sey schön genug, daß sie die Falten nicht aus dem Kopf, sondern nach der Natur, wie sie etwa an einem bekleideten Gliedermanne liegen, nachmachen, betrügen sich. Denn schon in der Natur können sie schlecht und dem Gemählde verderblich seyn. Ein feiner Kenner sagt, er habe in der französischen Academie in Rom den Director und zwölf Academisten beysammen gesehen, welche ihr lebendiges Modell zu bekleiden und die Falten in gehörige Ordnung zu legen, einen ganzen Nachmittag zugebracht haben, ehe ihrem Geschmack Genüge geschehen.“

„Dieser Theil der Kunst erfordert einen großen Geschmack, so gut als irgend ein anderer. Darum übertrift Raphael auch hierin alle Mahler, so wie

er sie in Zeichnung und Ausdruck übertrifft. Diesen großen Mann müssen angehende Künstler zum Muster nehmen. Uebrigens verdient vorzüglich über diese Sache da Vinci Traité de la peinture Chap. 158 — 164. und Köremons Natur und Kunst in Gemählden 1 Thl. 18 Cap. nachgelesen zu werden."

Obgleich diese Bemerkungen des verewigten Sulzers keinen unmittelbaren Bezug auf das Mechanische der Draperie-Mahlerey haben, so hielt ich es ihrer Wichtigkeit wegen doch für nöthig sie hier einzurücken. Sie werden einem jungen Liebhaber nicht nur bey dem Porträtiren nach der Natur, sondern auch bey dem bloßen Copiiren eines Gemähldes oder Kupferstiches sehr wohl zu statten kommen.

a. Lairessens Regeln über das Colorit der Gewänder und der Gründe: welche Farben sich am besten zusammen schicken.

Lairesse theilt uns in seinem großen Mahlerbuche über die Gewänder auch verschiedene Beobachtungen und Erfahrungen in Betreffe der Zusammenstellung der Farben und ihrer guten Harmonie unter einander mit, welche verdienen meinen Lesern vorgelegt und von ihnen benutzt zu werden.

Weiße Gewänder, sagt er, passen zu allerley dunkeln Gründen, nur auf dem Hochgelben thun sie eine üble Wirkung.

Das

Das Hellgelbe schickt sich auf Purpur, Violet, Blau und Grün.

Das Hellblaue auf Grün, Violet und Gelb; wenn letzteres nicht glühend ist.

Das Hellgrüne läßt gut auf Purpur, Violet und Blau.

Das Hellviolette nimmt sich gut auf Grün und Blau aus.

Auf das Weiße schickt sich das Schwarze, Bläulichrothe, Grüne, Violette und Purpurne.

Auf Hellgelb thut Violet, Purpur und Grün eine gute Wirkung.

Auf Blaßroth, Grün und Blau.

Auf Blaßgrün, Purpur, Blau, Gelb und Violet.

Auf Blaßblau, Dunkelgelb, Roth und Grün.

Das Grüne und Rothe von einerley Stärke sind sich ihrer Härte wegen einander zuwider, weswegen man sich hüten muß, sie neben einander zu stellen.

In Ansehung der Kleidung einzeler Figuren ist folgendes zu merken:

Wenn das Oberkleid weiß ist, so kann das Unterkleid dazu rosenfarb, blaßbraun, purpurfarb, braunröthlicht oder meergrün seyn.

Zu einem himmelblauen Kleide stehen sehr gut gelblichweiße, violette, dunkel feuille-morte, oder dunkel-bläulichrothe Gewänder.

Ein hellgelbes Kleid kann mit Violet, dunkel feuille-morte, Meergrün, Hellgrün, Purpur und Bläulichroth abgewechselt werden.

Zu einem bleichgrünen Kleide schicken sich andere Gewänder mit Gelblichweiß, Lasurblau, Bläulichroth und Dunkelroth.

Zu einem Citronengelben Kleid paßt Meergrün, Bläulichroth, Violet und dunkel feuille-morte.

Ein rauschgelbes Kleid wird mit Violet, Lasurblau, Grünlichblau, Muscat und Umbrafarb gemustert.

Ein Lasurblaues mit Rosenfarb, Gelblichweiß, Bleichgelb und Hellhochgrün.

Ein braungelbes mit Bleichgelb, Rosenfarb oder Hellaschblau, Violet, Dunkelpurpurfarb und Dunkelgrün.

Alle diese Farben thun umgekehrt die nähmliche Wirkung. Man kann also die Farbe der Musterung zu dem Hauptgewande, und die Farbe des Hauptgewandes zur Farbe der Musterung nehmen.

Man muß in der Mahlerey überhaupt die größte Aufmerksamkeit auf die Gründe und Nebenfarben richten, wenn man will, daß die Hauptfarben hervorstechen sollen. Soll z. B. das Gelbe in einem Gemählde herrschen, so muß man es gegen das Blaue oder die Schattenseite anderer Farben richten; will man aber, daß sich das Gelbe nicht so stark hervordränge, so setze man ihm das Grüne zunächst; und soll es noch schwächer erscheinen, so stelle man ihm eine ins Gelbe fallende Farbe zur Seite.

Noch ist zu bemerken, daß es gewisse Farben gibt, welche zwar an sich selbst weder rauh noch häßlich sind, in gewissen Verbindungen aber doch eine

sehr

sehr üble Wirkung thun. Hieher gehört Dunkelblau auf Hellgelb, Purpur auf Roth, Hochroth auf Gelb, Hochgrün auf Gelb, Purpur auf Blau oder Violet, Weiß auf Hochgelb, Roth auf Roth, Blau auf Blau.

b. In welcher Manier die Draperie bey Miniaturgemählden gemahlt wird.

Es ist nicht nothwendig, daß bey einem Miniaturporträt auch das Gewand in Miniatur gearbeitet werde. Gemeiniglich mahlt man sie in Gouache und viele Mahler tuschen es auch bloß mit Farben auf das Elfenbein.

So viel ist aber gewiß, daß ein Bild, welches nach allen seinen Theilen, sowohl dem Gesichte als dem Gewande und dem Grunde in Miniatur gemahlt wird, durch die Einheit und Sanftheit der Manier viel mehr gefällt, als wenn man nur das Gesicht punktirt, das Uebrige aber in einer breiteren Manier macht. Ich wollte daher allen Liebhabern der Mahlerey, die mehr zu ihrem Vergnügen als um Brot arbeiten, rathen, sich die Mühe nicht verdrießen zu lassen, Grund und Gewand fleißig auszupunktiren. Anfängern besonders werden diese untergeordnete Gegenstände zu einer treflichen Uebung dienen, ehe sie sich an das Fleisch wagen. Zwar habe ich oben gerathen, erst das Gesicht bis zu einem ge-

wissen Grade auszupunktiren, ehe man die Draperie oder den Grund anfängt; man kann aber dieser Regel unbeschadet sich vorher eine geraume Zeit an dem Gewande üben, wenn man nur dem Gesichte nicht zu nahe kommt. — Gewiß würde kein Mahler sich an einem Miniatur-Gemählde zweyerley Manier erlauben, wenn die Gouache, welche ungleich schneller geht, als die Miniatur, ihm nicht Gelegenheit zu einer großen Zeitersparniß gäbe. Eben so ist es mit dem Farbtuschen. Viele Künstler machen es sich hier so bequem und mahlen Haare, Gewand und Grund oft so flüchtig, daß man dergleichen Arbeiten nicht ohne Widerwillen ansehen kann. Wozu aber diese Eile bey einem Liebhaber, der bloß zu seinem Vergnügen und nach Ehre arbeitet.

Wie es nun sey, so halte ich für nöthig, hier über beyde oder eigentlich über diese drey Arten, die Draperie zu behandeln, einiges zu sagen.

c. Gouache Draperien.

Man muß sich hier an alles, was bereits oben über die Art in Gouache zu mahlen gesagt worden ist, wieder erinnern. Man legt nähmlich die Gewänder mit einer Mittelfarbe an, setzt die Lichter mit einer hellern Mischung auf, und vertieft die Schatten mit dunkeln, besonders Saftfarben.

Zu

Zu der Anlage und Aufhöhung nimmt man Weiß; die Verstärkung der Schatten geschieht aber ohne Weiß.

Da die Gewänder auf der Lichtseite nicht den nähmlichen Ton wie auf der Schattenseite haben, so ist es auch nöthig, daß man sie gleich anfangs mit verschiedenen Mischungen anlege: denn es ist besser, daß die hellen Farben gleich auf einen hellen als auf einen dunkeln Grund kommen. Man braucht sie dann nicht so dick aufzutragen und nicht so oft zu übermahlen.

Das Auftragen der Lichter geschieht etwas mager, die höchsten Blicke aber werden fett aufgesetzt. Man muß sich hüten, daß man diese Blicke nicht unmittelbar auf einen dunkeln Grund bringe. Sie müssen immer erst durch einige Mittelfarben untermahlt werden.

Die Mischungen der verschiedenen Farben der Gewänder wird man weiter unten finden. Hier ist nur zu bemerken, daß denselben, wenn man in Gouache mahlen will, durchaus etwas Weiß schon bey der Anlage beygefügt werden muß, damit sie besser decken.

Es kann auch mit dergleichen Gouache-Farben und nach Gouache-Art in Miniatur gearbeitet werden. Man legt nähmlich die Farbe mit Weiß versetzt flach an, untermahlt ebenfalls flach und mager die Lichter und punktirt sie mit helleren Farben bis zum höchsten Licht, so wie die Schatten mit ganzen Saftfarben bis zur tiefsten Dunkelheit aus. Diese Art punktirter Gouache läßt sehr gut und ist von großer Wirkung.

d. Gewaschene oder mit Farbe getuschte Draperien.

Gewaschene oder mit Farben getuschte Gewänder schicken sich am besten auf Papier, zur Noth aber auch auf Pergament oder Elfenbein. Das Pergament zieht aber so schnell die Farben ein, das Elfenbein ist so glatt und das Tuschen darauf folglich mit so viel Schwierigkeiten verbunden, daß ich lieber mit einem etwas größern Aufwand von Zeit punktiren oder schraffieren, als mich diesen Unannehmlichkeiten aussetzen will. Das rauhe Kalbpergament wäre zum Tuschen noch am besten, wenn es nicht durch das Benetzen ganz gelb würde, und folglich die Farben nie so darauf zum Vorschein kämen, wie sie trocken aussehen.

Auf Papier hingegen tuscht es sich sehr gut, man muß aber doch auch hier nicht die Farben ganz glatt auftragen, sondern ihnen auf irgend eine Art, besonders durch zartes Schraffieren etwas Körper zu geben suchen.

In Ansehung der Anlage und Verstärkung der Tinten verfährt man ungefähr wie in der Aberlischen Manier, nur muß man sich des Vorarbeitens mit Tusche enthalten und dafür Farbe durch Farbe verdunkeln. Es ist aber deswegen nicht unerlaubt, den braunen, grünen, blauen Farben, wenn sie gebrochen werden müssen, etwas Tusche beyzusetzen, nur des Untermahlens damit wollte ich mich lieber enthalten.

halten, damit meine Arbeit nicht in die Classe der Illuminationen gesetzt würde.

Die Farbmischungen, welche unten zur Miniatur angegeben werden sollen, sind auch zum Tuschen brauchbar. In Ansehung der Ausarbeitung verhält man sich ganz so, wie es oben S. 92. flg. bey dem Tuschen der Porträte gelehrt worden ist. Nur ist noch als eine nöthige Warnung beyzufügen, daß man nie mit einem noch mit anderer Farbe gefüllten Pinsel eine Tinte berühre, die sich nicht in jene verschmelzen soll. Man kann überhaupt jungen Anfängern die Reinlichkeit im Mahlen nicht genug empfehlen, denn sie verderben oft die schönsten Anlagen durch schmutzige Pinsel und benehmen den glänzendsten Farben ihren Schimmer. Ich habe bereits oben etwas von der Antipathie oder Unverträglichkeit gewisser Farben gedacht, auch ist von dem Brechen derselben schon unzählige Mahl die Rede gewesen. Wenn man nun zufällig etwas von einer solchen Farbe in dem Pinsel hat, und berührt damit eine andere, welche rein stehen soll, so ist ihre ganze Schönheit dahin. Wenn das mindeste Blau in dem Pinsel zurückgeblieben ist, so macht es die gelben Farben grünlicht und die rothen violet; ist der Pinsel aber noch gelb, so werden die rothen Farben orange, und die blauen dunkelgrün. Nichts ist also nöthiger als den Pinsel fleißig auszuwaschen; nur dann, wenn eine Farbe in die andere verschwemmt werden muß, darf von der ersten beym Ueberarbeiten etwas zurückgeblieben seyn.

e. Punktirte

c. Punktirte Draperien.

Punktirte Draperien legt man, wo es angeht, erst waschend oder tuschend an. Da aber auf Pergament und Elfenbein, wie wir gesehen haben, das Tuschen gewisse Schwierigkeiten hat, so muß man sich im Nothfall auch noch auf eine andere Art zu helfen suchen.

Man macht nähmlich die Anlage mit einem ganz mageren Pinsel in breiten Strichen, womit man über das Pergament so zart hingleitet, daß man kaum die Fläche desselben berührt. Verfährt man nicht auf diese Art, füllt man den Pinsel zu sehr mit Farbe, oder drückt man zu sehr damit auf, so entsteht da, wo jeder Strich aufhört, ein dunkler Farbpunkt, der nicht mehr zu verarbeiten ist, und am Ende sieht die ganze Anlage wie getygert aus.

Für einen Anfänger ist dieses Untermahlen ziemlich schwer, und ich weiß nicht, ob es ihm nicht noch leichter werden würde zu waschen. Wenn man die Vorsicht beobachtet, beym Anrühren der Tinte den Pinsel oft mit der Zunge zu benetzen und in die Farbe zu rühren, so wird sie von dem Pergament nicht so schnell eingezogen und läßt sich leichter ausbreiten und vertreiben. Freylich muß man bey diesem Geschäfte etwas flink zu Werke gehen, aber ohne sich zu übereilen, damit die Umrisse nicht verdorben werden. Man erleichtert sich auch die Arbeit, wenn man dieselbe Stückweise macht, und also z. B. anstatt des

gan-

ganzen Kleides nur erst einen, dann den andern Aermel u. s. w. anlegt.

Nachdem die Grundfarbe flach angelegt ist, werden auf gleiche Art die Schatten darauf untermahlt. Wenn man diese waschend behandeln will, so muß man seiner Sache recht gewiß seyn, weil man nicht lange dabey verweilen darf. Man kann die Form derselben allenfalls vor der Anlage der Grundfarbe auf das weiße Pergament anmerken. Ich meines Ortes würde sie aber lieber mager bearbeiten, denn sie bekommen dadurch mehr Körper und man hat ungleich weniger Mühe beym Punktiren.

Die Beschaffenheit der ersten Anlage hat den größten Einfluß auf die weitere Arbeit. Ist sie ungleich oder fleckicht gerathen, so wird man sich vergeblich bemühen sie durch Punkte auszugleichen: es werden selbst in dem glücklichsten Falle noch am Ende Spuren davon übrig bleiben.

Die Punkte an den Gewändern macht man gemeiniglich etwas größer als im Gesicht und an andern Fleischtheilen, noch öfters aber arbeitet man statt derselben mit zarten Strichelchen oder Schraffierungen, welche eben so sanft, und zu manchen Gewändern noch besser lassen als die Punkte. Man verfährt damit, wie es oben S. 98. schon bey Gelegenheit der getuschten Gewänder gelehrt worden ist.

f. Noch einige besondere Bemerkungen über das Arbeiten auf Elfenbein.

Es kann auf Elfenbein die Draperie und der Grund so gut als auf Pergament in Gouache gemahlt werden. Arbeitet man aber in Miniatur, so hält man den Pinsel noch viel magerer als auf Pergament. Sollen die Punkte gut stehen, so benetzt man öfters den Pinsel mit der Zunge und rührt ihn in die Farbe, denn dadurch bekommt sie mehr Consistenz und deckt besser. Man kann die Punkte zwar auch laßirend vereinigen, wenn man aber den Pinsel zu naß macht, oder zwey Mahl hinter einander dieselbe Stelle trift, so wäscht man öfters ganze Streifen Farbe so rein weg, daß das helle Elfenbein da steht. Es ist deswegen die Mahlerey auf Beingrund eine mißliche Sache die große Vorsicht erfordert.

g. Colorit der Gewänder.

Ich glaube über das Technische des Farbauftrages der Gewänder nunmehr alles gesagt zu haben, was sich in einer Schrift ohne Vorzeigung der Handgriffe deutlich machen ließ. Es bleibt mir nun nur noch das Colorit übrig, über welches freylich auch nur so viel gedacht werden kann, als nöthig ist, einen Anfänger bey fortgesetzten Uebungen auf den Weg zu neuen Beobachtungen und Entdeckungen zu leiten. Vielleicht belegen die Kunstrichter meine Anleitungen zum Mischen der Farben mit dem verächtlichen Nahmen

men Farbrecepte; man bedenke aber, daß in Absicht der Farbmischungen auch der geschickteste Mahler einem Apotheker nicht unähnlich ist. Er unterscheidet sich von dem artistischen Quacksalber nur durch die gute Kenntniß und die Wahl seiner Ingredienzien, mit welchen er erst durch das Studium ihrer Natur und durch aufmerksame Beobachtungen ihrer Wirkung ganz genau bekannt wird. Ehe er sich diese Kenntniß erworben und jeder seine Handgriffe gewiß ist, muß er sich mit den Recepten seines Lehrers behelfen, und er bleibt — wenn man sich ja dieses Nahmens bedienen will — so lange Quacksalber, bis er sich durch nach und nach errungene eigene Kunstfertigkeiten einen schöneren Titel erwirbt.

h. Zinnoberrothes Gewand.

Man legt die zinnoberrothe Gewänder dünne mit Zinnober an und schattiert sie mit Lack. Ist dieser aber zu den stärksten Schatten nicht dunkel genug, so überarbeitet man ihn noch mit Cochenille und allenfalls auch mit Fernambuck.

Man kann auch zur Anlage den Zinnober mit Weiß versetzen, ihn zu den Schatten ganz pur verarbeiten und an den dunkelsten Stellen mit gebranntem Hellocker und Wienerlack oder auch Fernambuck verstärken. Es ist schon öfters bemerkt worden, daß die Saftfarben im Schatten eine sehr große Wirkung thun.

Würde ein solches zinnoberrothes Gewand punktirt, so könnte man auf den flachangelegten Grund entweder nochmahls mit Zinnober, oder noch besser mit der feinern Lackfarbe in Punkten arbeiten. Auch die Cochenille thut einen sehr schönen Effect, wenn man die Zinnoberanlage damit überpunktirt und laßirt.

i. Lackrothes Gewand.

Ich mache die Anlage mit Lack und Weiß, schattiere sie mit purem Lack und vertiefe denselben mit Cochenille, und wenn die Schatten sehr dunkel sind, auch mit Fernambuck.

Die Anlage mit Lack und Weiß kann mit purem Lack zart überpunktirt werden, welches besser steht, als wenn man Weiß darunter nimmt. Man wird sich vielleicht erinnern, daß ich oben wider den Gebrauch des Weißes in der Miniatur gewarnt habe, ich redete aber daselbst bloß von dem Fleisch.

k. Chinesischrothes Gewand.

Solche Gewänder pflege ich mit chinesischem Roth und etwas Weiß anzulegen, und mit Lack zu schattieren. Letzterer muß aber an den dunkelsten Stellen gemeiniglich noch mit Cochenille oder Fernambuck überarbeitet werden.

Oft lege ich auch das ganze Gewand mit chinesischem Roth ohne Weiß an, schattiere mit Lack, verdunkle mit Cochenille oder Fernambuck und höhe die Lichter mit chinesischem Roth und Weiß auf.

l. Karminrothes Gewand.

Man verfährt damit wie mit dem Chinesischrothen. Man macht nähmlich die flache Anlage mit Karmin mit oder ohne Weiß, schattiert mit Fernambuck und höhet, wenn man will, die Lichter mit Karmin und Weiß auf. Die Schatten kann man mit Zinnober untermahlen.

Auch die Karminrothen Gewänder werden schöner, wenn man die Anlage mit Weiß versetzt, und sie mit purem Karmin überpunktirt und laßirt.

m. Violette Gewänder.

So vielerley Roth und Blau es gibt, so vielerley Töne von Violet kann man erhalten. Sie lassen sich nähmlich mischen aus

Karmin und Ultramarin
Karmin und Indigo
Karmin und Berlinerblau
Karmin und Bergblau, welche zwar eine schöne, aber sehr molkichte Farbe geben, vor welcher ich warne.
Karmin und Lackmuß

Chinesisches Roth und Ultramarin
Chinesisches Roth und Berlinerblau
Chinesisches Roth und Bergblau (NB. molkicht)
Chinesisches Roth und Indigo
Zinnober ist nicht gut zu Mischungen mit Blau, zumahl mit Indigo, mit welchem er sich gar nicht verträgt.
Cochenille 1) mit Ultramarin, 2) Berlinerblau, 3) Indigo, 4) Lackmuß.
Lack mit diesen vier Farben
Fernambuck mit diesen vier Farben.

Diese Farben kann man, wenn man will, zur Anlage mit Weiß versetzen und mit Dunkelviolet z. B. Lackmuß und Cochenille oder Fernambuck schattieren.

n. Mineralgrüne Gewänder.

Man kann sie mit Mineralgrün mit oder ohne Gummi-Gutta anlegen und mit Liliengrün schattieren. Soll es mehr ins Gelbe fallen, so versetzt man das Mineralgrün mit Gummi-Gutta, und schattiert es mit Blasengrün. Die ganze Anlage kann man auch mit Blasengrün überpunktiren und mit Liliengrün schattieren.

Auch mit Liliengrün und Weiß können diese Gewänder angelegt und ohne Weiß ausgearbeitet werden.

o. Apfelgrünes Gewand.

Es wird mit Gummi-Gutta und Indigo, oder auch Gummi-Gutta und Bergblau angelegt, und, wenn man will, mit etwas Weiß versetzt. Schattiert wird es mit Blasengrün.

Solche Gewänder kann man auch mit Beergelb und Indigo, Berlinerblau oder Bergblau mit oder ohne Weiß anlegen und mit Blasengrün schattieren, woraus andere Töne entstehen.

p. Grasgrünes Gewand.

Zur Anlage Beergelb und Indigo, oder Berlinerblau, mit oder ohne Weiß, zur Vertiefung Liliengrün — Beergelb und Bergblau gibt eine hellere Farbe.

q. Blaue Gewänder.

Man nimmt zur Anlage eines hellblauen Gewandes Bergblau und Berlinerblau, welches man mit Lackmuß schattiert, und, wenn es nöthig ist, mit der Grundfarbe und Weiß aufhöhet.

Man kann auch die Anlage der hellblauen Gewänder mit Berlinerblau, oder Ultramarin und Weiß machen, mit Berlinerblau pur schattieren und mit Indigo oder Lackmuß vertiefen.

Je weniger Weiß man unter die Anlage mischt, und je stärker man sie aufträgt, desto dunkler wird die Draperie. Man kann sie also auch mit purem Berlinerblau oder Indigo anlegen; da aber die Lichter des dunkelsten Blaues in das Hellblaue fallen, so ist es besser, wenn man die Anlage entweder mit reinem oder mit Weiß versetztem Berlinerblau macht, und alles, was nicht helles Licht ist, mit Indigo überpunktirt und laßirt. Zu den dunkelsten Falten dient der Lackmuß.

r. Gelbe Gewänder.

Ein bleichgelbes Gewand legt man mit Gummi-Gutta und Weiß an und schattiert es mit purem Gummi-Gutta, allenfalls mit Nußbraun versetzt.

Soll es hochgelb werden, so nehme ich Rauschgelb und Ocker zur Anlage; zum Schatten aber Nußbraun und Beergelb, und endige die tiefen Stellen mit purem Nußbraun.

Man kann auch gelbe Gewänder mit ungebranntem Hellocker und Weiß anlegen und mit Gummi-Gutta oder Beergelb überpunktiren. Die Schatten kann man mit Beergelb und neapolitanischem Gelb oder auch Dunkelocker (auch Beergelb und Nußbraun) untermahlen, und eben damit auspunktiren. Am Ende laßirt und überpunktirt man sie noch mit Nußbraun an den dunkelsten Stellen.

s. Brau-

s. Braune Gewänder.

Kesselbraune Gewänder legt man mit Zinnober, Nußbraun und Lack an, und schattiert sie mit Nußbraun und Fernambuck.

Auch mit Bister, (oder Nußbraun) Weiß und englischem Roth können sie angelegt, und mit der nähmlichen Mischung ohne Weiß schattiert werden.

Ein anderes röthliches Braun gibt gebrannter Dunkelocker mit eben derselben Farbe (mit Nußbraun vermischt) schattiert.

t. Fleischfarbene Gewänder.

Man untermahlt sie ganz bleich mit Weiß und Zinnober. Mit eben dieser Farbe, aber ohne Weiß, schattiert und vollendet man sie. Doch kann zur ersten Anlage der Schatten gar wohl auch etwas Weiß kommen.

u. Blauschielende, oder schillernde Gewänder.

Soll ein Gewand ins Blaue schielen, so legt man es blau an und spart die blaue Farbe zu den höchsten Lichtern aus. Das Uebrige aber überpunktirt man mit Blau und Roth. Zum Untermahlen kann man Berlinerblau oder Ultramarin und Weiß nehmen, und zum Ueberpunktiren diesen Farben noch Kar-

min beymischen. Das Weiß kann aber auch bey der Ausarbeitung ganz wegbleiben." Die höchsten Lichter müssen durch violette Tinten gut in die angränzenden Halbschatten verarbeitet werden.

v. Violette ins Gelbe spielende Gewänder.

Bey diesen läßt man die höchsten Lichter gelb, und behandelt alles Uebrige wie ein violettes Gewand. Das Gelbe legt man mit ungebranntem Hellocker und Weiß an, und verarbeitet es mit Gummi-Gutta in das Violette.

w. Wäsche.

Man legt die Wäsche mit Bleyweiß, unter welches man bisweilen noch etwas Gelbliches mischt, an und höhet sie mit Kremser-Weiß auf. Die Schatten aber bearbeitet man mit Tusche und Nußbraun, oder wenn sie ins Bläuliche fallen sollen, mit Tusche und Berlinerblau, worunter man zur Anlage auch etwas Weiß mischt, welches man beym Ausarbeiten wegläßt.

x. Flor, Musselin.

Flor und Musselin sind durchsichtig; man legt sie daher ganz dünn mit Weiß, wo möglich in einem einzigen Striche, mit einem großen Pinsel an. Auf diese erste Anlage bringt man ganz leichte Schatten ohne

ne Weiß, wodurch man, wenn man sie recht behan-
delt, die erwünschte Durchsichtigkeit erlangt. Die-
jenigen Gegenstände, welche durch den Flor durch-
schimmern sollen, muß man vorher ganz ausmahlen,
es mögen nun Fleischtheile oder andere Gewänder
seyn.

Wenn Flor oder Musselin doppelt, oder noch di-
cker auf einander liegt, ingleichen, wenn er Falten
macht, deren Ecken nicht auf dem Fleisch oder der
untern Draperie genau aufliegen, so verliehrt er oben
an denselben seine Durchsichtigkeit und nimmt eine
schneeweiße Farbe an. Wenn ich daher Wäsche oder
Musselin in einem Gemählde abzubilden habe, so lege
ich sie zwar erst auf die gedachte Art sehr dünne an, die
höchsten Lichter auf den Falten, und wo der Zeug dop-
pelt über einander liegt, mahle ich aber dick mit Krem-
ser-Weiß. Eben so halte ich es mit den Blümchen,
die vielleicht eingewirkt oder gestickt sind.

y. Spitzen.

Die Spitzen lege ich erst, wie den Flor, ganz
dünne mit Bleyweiß, worunter ich etwas Gelb-
liches, allenfalls Tusche und Nußbraun mi-
sche, an, und mahle das Dessein mit Kremser-Weiß,
nicht dünne, sondern ganz herzhaft darauf, so, daß
die ganz weiße Farbe auf dem etwas schmutzig weißen
Grunde vollkommen rein und deutlich dastehe.

1. Pelzwerk.

Von dem Ueberzug der Pelze kann hier die Rede nicht seyn, denn dieser gehört unter die Draperien und wird folglich wie andere Gewänder behandelt; Hier kommt es bloß auf die Farbe der Haare an. Sind dieselben braun, so kann man sie mit Tusche, Nußbraun und Weiß anlegen und eben damit schattieren; die Lichter aber mit Ocker und Weiß aufhöhen. Anstatt des Nußbrauns kann man auch, je nachdem man die Farbe haben will, Dunkelocker oder Umbra nehmen.

Fuchspelz legt man auch mit gebranntem Hellocker an, welchen man mit etwas ungebrannten versetzt, und mit eben dieser Mischung, welcher man noch Weiß beyfügt, aufgehöht. Zu den Schatten setzt man statt des Weißes etwas Tusche, auch Nußbraun zu.

Zobelpelze legt man mit Umbra und etwas Nußbraun an, und schattiert sie mit derselben Mischung. Aufgehöhet werden sie mit einem Zusatz von Hellocker und Weiß

12. Beywerke.

a. Gold und Silberarbeit.

Das Gold wird mit Hellocker, Zinnober und etwas Weiß angelegt, mit Dunkelocker oder Nußbraun schattiert und mit Weiß und Königs-

nigsgelb aufgehöhet. Man kann zur Anlage auch Rauschgelb nehmen, es mit gebranntem Dunkelocker schattieren, und mit Königsgelb und Weiß aufhöhen.

Das Silber legt man mit Schwarz, Indigo und Weiß an, schattiert es mit derselben Mischung, (aber weniger Weiß) und etwas Nußbraun, und höhet es mit purem Weiß auf.

Oft untermahlt man das Gold und Silber auf die angegebene Art, und blickt es mit Muschelgold oder Silber auf. Der gute Geschmack liebt aber nicht dergleichen Arbeiten. Es ist nöthig, daß man das aufgetragene Muschelgold oder Silber mit einem Zahn behutsam planire oder sanft glätte, wenn es Glanz bekommen soll.

b. Kupfer-Gefäße.

Oft sieht man unter den Beywerken eines Portrătes kupferne Gefäße, Tische und dergleichen, welche man mit Zinnober und Nußbraun anlegt, und mit Nußbraun und Fernambuck schattiert. Aufhöhen kann man sie mit der Grundfarbe und Weiß, oder auch mit gebranntem Hellocker, welchen man etwas Weiß beymischt.

c. Stahl.

Man legt ihn mit Indigo, etwas Schwarz und Weiß an, schattiert ihn mit eben dieser Mischung ohne Weiß und höhet ihn mit Weiß auf.

d. Feuer und Rauch.

Man legt es mit Rauschgelb und Gummi-Gutta an, und mahlt es mit Zinnober, Karmin und Rauschgelb aus. Den Rauch kann man mit Schwarz, Indigo und Weiß mahlen.

13. Von den Gründen.

Wir verstehen hier unter den Gründen die Fläche, gegen welche ein Bild gesehen wird. Wenn z. B. eine Person an einer weißen Wand sitzt, so ist die Wand der Grund, auf welchem ich sie sehe, und man sagt, ich sehe sie auf einem weißen Grunde. Jedem Gemählde gibt man nun einen Grund von einer gewissen Farbe, mit welcher man sich nach bestimmten Regeln richtet, welche sich auf Beobachtungen der Natur der Farben und des Lichtes gründen.

Die Farbe *) des Grundes hat einen großen Einfluß auf die Haltung des Gemähldes. Es ist eine allgemeine Regel, daß das Helle gegen den Dunkeln und das Dunkle gegen den hellen Grund stehe. Je brauner der Grund ist, worauf etwas Weißes gemahlt wird, je mehr wird es Weiß scheinen, und auch umgekehrt. Incarnat wird auf einem rothen Grund blaß, und eine blasse rothe Farbe wird auf einem gelben Grunde lebhafter und wärmer. Es gehört zur Erforschung der Geheimnisse des Colorits, daß man

*) Sulzers Theorie der schönen Künste Art. Grund.

man die Wirkungen, welche die Farbe des Grundes auf die verschiedene Gegenstände des Gemähldes hat, genau beobachte. Leonhard da Vinci hat nach seiner gewöhnlichen Scharfsinnigkeit auch hierüber wichtige Beobachtungen gesammelt, die man im 137 und folgenden Abschnitten seines Werkes findet.

Ich will meinen Lesern die hauptsächlichsten Beobachtungen und Regeln dieses berühmten Künstlers hier in der Kürze mittheilen. Es sind außer denen von Sulzer eben angeführten ungefähr folgende:

Schwarze Kleider erheben sehr die weiße Farbe des Fleisches, so wie weiße Kleider sie schwächen. Was auf einem dunkeln Grunde ganz helle aussieht, sieht auf einem hellen Grunde dunkel. Die Schneeflocken, welche man im Herabfallen gegen ein gegenüber stehendes offenes Fenster betrachtet, sehen ganz weiß; betrachtet man sie aber gegen die helle Luft, aus welcher sie herabfallen, so scheinen sie dunkel.

Trift es sich, daß ein Gegenstand auf einem Grund von einerley Farbe stößt, so wird er sich schon durch die Beleuchtung von demselben absondern, denn das Licht auf dem Grunde wird entweder heller oder dunkler seyn. Ist die Beleuchtung von gleicher Stärke, der vordere Gegenstand aber erhaben, und der Grund flach, so wird das erhabene Object doch stärker beleuchtet scheinen. Sind hingegen zwey flache Gegenstände von einerley Farbe und gleich stark beleuchtet, so verliehren sich ihre Gränzen in einander, und sind schwer zu unterscheiden.

Sol-

Sollen sich daher die Gegenstände gut von ihrem Grunde absondern, so muß man sie so zu stellen suchen, daß die lichten Seiten derselben auf einen dunkeln, die dunkeln aber auf einen hellen Grund treffen.

Der Grund eines Gemähldes darf daher nicht so hell als die beleuchteten Theile der Figuren, aber auch nicht so dunkel wie ihre Schatten seyn. Wollte man einen sehr dunkeln Grund wählen, so würde man auf demselben die Schattenseite der Figuren nicht unterscheiden können; wäre hingegen der Grund zu helle, so würde die Lichtseite undeutlich werden.

Diesen Grundsätzen gemäß mischen sich die Mahler zu ihren Porträt-Gründen verschiedene Tinten, gemeiniglich vier, welche aber nur aus zwey Haupttönen hell und dunkel bestehen. An die Schattenseite arbeiten sie mit ihrer hellen Grundfarbe, an der Lichtseite mit der dunkeln.

Wenn man aber gleich an der Schattenseite des Gemähldes mit einer hellen Farbe arbeitet, so verliehrt man dieselbe doch wieder gegen den Rand des Bildes in eine dunklere. Eben so hält man es auf der Schattenseite. Der Rand des Bildes muß immer dunkler seyn als die Farben, welche das Bild umgeben, oder doch wenigstens eben so dunkel.

Bey dem Mahlen der Gründe ist es eine höchstnöthige Vorsicht, daß man sich die nöthigen Tinten gleich anfangs in hinlänglicher Menge mische; denn, wenn

wenn eine davon zu bald ausgeht, so ist es schwer, das zweyte Mahl wieder den nähmlichen Ton zu treffen. Da die Gleichheit des Grundes eine Hauptschönheit an einem Porträt ist, so hat man sehr hierauf zu sehen.

a. Manier in welcher die Gründe gemahlt werden können.

Die Gründe kann man, so wie die Gewänder, entweder punktiren oder in Gouache bearbeiten. Der ersten Manier gebe ich sowohl ihrer Uebereinstimmung mit dem Uebrigen, als ihrer Sanftheit wegen den Vorzug. Gewaschene Gründe sind nicht gut; sie sehen zu glatt aus und haben zu wenig Körper. Höchstens könnten Luft und Wolkengründe auf diese Art behandelt werden. Daß sie ohnehin auf Elfenbein und Pergament größere Schwierigkeiten haben als andere, ist schon bekannt.

b. Grundsätze in Behandlung der Gründe.

Die Gründe und alle Beywerke in einem Gemählde müssen so behandelt werden, daß sie weder in der Zeichnung noch im Colorit dem Hauptgegenstande Schaden thun. Sie werden aber demselben nachtheilig, wenn sie entweder durch zu bestimmte oder interessante Umrisse, oder durch ein zu schimmerndes Colorit die Augen des Schauers von ihm abziehen

und

und auf sich lenken. Es ist daher eine Regel, welche alle gute Mahler befolgen, daß die Umrisse aller Objecte im Hintergrund unbestimmt, und die Farben matt und grau gehalten oder sonst gebrochen werden müssen.

Man nimmt daher zu den Gründen keine einzige von den Farben, deren Mischungen oben bey den Gewändern angegeben worden sind. Statt derselben bedient man sich ungefähr folgender.

c. Grünliche Gründe.

Tusche und Beergelb gibt eine schmutzig grünliche Farbe, welche zu Gründen sehr gut steht. Man mischt sich fürs erste eine Tinte, in welcher das Gelb etwas dominirt, um damit an der Schattenseite des Bildes zu arbeiten; dann eine viel dunklere, in welche man dieselbe durch Mitteltinten gegen den Rand hin verarbeitet; ferner eine dritte nicht so gelb als die erste und nicht so dunkel als die zweyte, um damit an der Lichtseite des Bildes zu punktiren, und endlich eine vierte, dunkler als die dritte, aber nicht ganz so dunkel als die zweyte: Mit dieser verarbeitet man die dritte Tinte gegen den Rand hin und verbindet sie an demselben mit der vierten.

Man kann diese sämtlichen Tinten lavirend (oder tuschend nicht aber mit Tusche) anlegen, und sie dann erst überpunktiren. Wenn man sich aber nicht zutraut, die Anlage recht gleich zu machen, so thut

man

man besser, wenn man gleich anfangs punktirt oder strichelt.

Wollte man in Gouache arbeiten, so müßte man die verschiedenen Farbnuancen mit Weiß versetzen und allenfalls etwas Ocker und Blau darunter bringen.

Noch andere grünliche Gründe erhält man durch eine Mischung aus Rauschgelb und Indigo mit und ohne Weiß. Zum Punktiren wären mir jedoch diese Farben nicht fein und duftig genug; zur Gouache hingegen sind sie vortrefflich. Je nachdem man das Rauschgelb oder den Indigo mehr dominiren läßt, erhält man andere Nuancen.

d. Bläuliche Gründe.

Tusche und Berlinerblau geben eine sehr schöne bläuliche Grundfarbe zum Punktiren. Zur Gouache hingegen nimmt man besser Indigo, Beinschwarz und Weiß.

e. Braune Gründe.

Zu diesen nimmt man Umbra, oder köllnische Erde, Schwarz und Weiß. Sollen sie in das Gelbliche fallen, so kommt auch Ocker dazu; hätte man sie aber lieber grau, so setzt man Indigo bey.

Da bey weißen Gesichtern, wie ich schon oben bemerkt habe, die Halbschatten ins Blaue spielen, so

thun

thun bey denselben braune, röthliche oder grünliche Gründe eine bessere Wirkung als blaue Bey Brünetten hingegen dominirt im Gesichte die gelbliche Farbe, mit welcher die grüne zu genau verwandt ist, als daß man sie zur Grundfarbe nehmen dürfte, Bläuliche oder graue Gründe stehen hier viel besser. Die grauen sind überhaupt bey allen Gesichtern gut.

Oft bringt man statt flacher Gründe eine Landschaft hinter dem Porträt an. Diese muß alsdann mit ihren verschiedenen Gegenständen so geordnet werden, daß sie den nähmlichen Effect wie ein gemeiner Grund mache. An die Schattenseite des Bildes müssen daher lichte Gegenstände und an die Lichtseite dunkle zu stehen kommen. Nächstdem muß der Ton der ganzen Landschaft grau und gebrochen seyn, damit keine hervorstechende Objecte den Blick des Sehers eher auf sich als auf das Bild ziehen.

Ehedem stellten die Porträtmahler Vorhangbetten, Theile eines Zimmers, Thüren, Bibliotheken in den Grund ihrer Mahlereyen; diese Mode ist aber vorbey und man sieht gegenwärtig keine andere als glatte Gründe, oder höchstens Luft oder Landschaften.

14. Vermischte Bemerkungen.

a. Reinlichkeit.

Miniaturporträte, die nicht frisch und rein gemahlt sind, werden wenig geachtet. Es ist daher nöthig,

daß

daß man nicht nur unter dem Mahlen, so oft man eine andere Farbe berühren will, den Pinsel vorher sorgfältig auswasche, sondern man muß auch, wenn man zu mahlen aufhört, ihn aufs beste reinigen, und durch die Lippen ziehen, damit er eine gute Spitze behalte. Läßt man die Farbe darin trocknen und verhärten, so entstehen daraus kleine Staubkörnchen, welche sich in die Farben mischen und sie verderben.

Man hält die Pinsel gemeiniglich in einer Büchse, wo die eine Seite aufstößt. Deswegen muß man nie zwey Pinsel an einen Stiel stecken, sonst wird die Spitze des einen nothwendig verdorben. Auch muß man sich eben deshalb sehr in Acht nehmen, daß man die Büchse nicht umkehre, denn die Haare behalten die verstoßene Richtung, in welche sie naß gekommen sind, und sind schwer mehr zurecht zu bringen.

Eine gleiche Vorsicht ist in Absicht der Palette zu beobachten. Man muß sie nach der Arbeit sorgfältig zudecken, damit kein Staub darauf falle. Die meinige halte ich in einem Futteral. Ist sie von Elfenbein, so lasse man sie nicht in der Sonne liegen, sonst läuft sie krumm, und die rothen Farben leiden Schaden.

Das Gemählde selbst muß eben so sorgfältig verdeckt werden. Im Fall sich aber demungeachtet Staub darauf gesetzt haben sollte, so kehrt man sie mit einem großen Haarpinsel ab, ehe man daran fortarbeitet.

b. Prüfung der Mahlerey.

Um zu untersuchen, ob alle Tinten ganz gleich in einander geschmolzen und die Punkte gehörig vereiniget sind, betrachtet man von Zeit zu Zeit das Bild unter einem andern Lichte. Unter diesem neuen Lichte muß man sie aber nicht auszugleichen suchen, sonst würden sich Flecken zeigen, wenn man das Bild wieder unter dem ersten besieht. Das Retuschiren muß von eben derselben Seite geschehen, auf welcher man gemahlt hat.

Auch ist es nöthig, daß man das Bild am Ende in einiger Entfernung vom Auge betrachte, damit sich zeige, ob Einheit und Haltung in demselben herrscht, ob alle Theile verhältnißmäßig hell und dunkel und so beschaffen seyen, daß die Hauptfigur gut hervortrete und sich von dem Grunde absondere. Wo die Lichter sich nicht rein genug heben, muß man dann die angränzenden Schatten noch mehr verstärken; wo diese nicht dunkel genug sind, muß man darüber laßiren und punktiren, und überhaupt so lange nachhelfen, bis das Ganze vollkommen frisch und kräftig dastehe.

Gemeiniglich unterlassen die angehenden Künstler diese letzte Ueberarbeitung und daher kommt es, daß ihre Mahlereyen matt und ungefällig aussehen.

c. Urtheil Anderer.

Man erzählt von dem berühmten comischen Theater-Dichter Moliere, daß er seine Komödien seiner

alten

alten Magd vorgelesen, und dieselben als schlecht verworfen habe, wenn die Alte nicht recht herzlich darüber lachte. Er that dieß, weil er sehr viel auf den dem Menschen angebohrnen natürlichen Sinn für das Schöne und Gute bauete. Dieses natürliche Gefühl äußert sich an allen Werken der Kunst und besonders auch an der Mahlerey. Das Urtheil des unverdorbenen Menschensinnes kann daher dem Mahler nicht gleichgültig seyn, und wenn ihm an seiner Vervollkommnung gelegen ist, so muß er dasselbe über seine Werke zu Rath ziehen. Er selbst, der seine Arbeit beständig unter den Augen hat, gewöhnt sich oft nach und nach an gewisse Fehler so sehr, daß er sie gar nicht mehr ahndet. Dem unverdorbenem Auge eines dritten Beobachters fallen sie hingegen auf den ersten Blick auf, und veranlassen Bemerkungen, welche dem Künstler auf ein Mahl wieder den Schleyer vom Gesichte ziehen. Freilich hört man auch oft sehr schiefe und lächerliche Urtheile, welche aber einen Künstler, der gleich einsieht, inwieferne sie gegründet oder ungegründet sind, keinen Augenblick irre machen können. Ich zeichnete einst eine Ansicht meiner Vaterstadt. In dem Vorgrund stand ein großer Opferstein neben einer Kapelle und in der Ferne zeigte sich die Stadt selbst. Da der Stein nebst der Kapelle auf den ersten Linien der Landschaft stand, und wirklich über drey Schuh hoch war, so mußte er nothwendig groß gezeichnet werden, die Gebäude der Stadt hingegen, welche beynahe eine halbe Stunde entfernt lagen, erschienen ganz klein. Diese Land-

schaft sah nun ein Professor und Doctor Medicinä und fand es sehr lustig, daß ich einen bloßen Stein vier Mahl so groß als einen Kirchthurm gemacht hatte. Andere, die dabey standen und die vorher das Gemählde mit Vergnügen betrachtet hatten, aber eben so wenig von der Kunst verstanden, als der Herr Professor, konnten sich nicht genug wundern, daß ihnen ein so ungeheuerer Fehler nicht früher aufgefallen war. So verrückte ein einziger verschrobener Kopf noch viele andere gesunde. Personen hingegen, welche die gehörigen Kunsteinsichten hatten, fanden das Urtheil des gelehrten Herrn noch viel lustiger als er meine Mahlerey. — Eben solche abgeschmackte Bemerkungen hat man über Porträte anzuhören, und es ist gewiß, daß wenn der Künstler alles ändern wollte, was schiefe Köpfe an seinen Arbeiten ausstellen oder anders wünschten, seinem Bilde die menschliche Gestalt nicht bleiben würde.

d. Zusammenstimmung, Ausdruck, Leben.

An einem Porträt müssen Züge und Colorit auf das genaueste zusammenstimmen. Wenn der Mund lächelt, so dürfen die Augen nicht finster sehen und umgekehrt. Alle Züge müssen so genau einerley Ausdruck haben, daß, wenn man den untern Theil des Gesichtes verdeckt, man schon an dem obern allein sehe, ob das Bild heiter oder traurig seyn soll. Eben diese Probe muß der untere Theil aushalten.

Ein Mahler, der es in diesem wichtigen Theil seiner Kunst zu einer gewissen Fertigkeit bringen will, muß sich außer den gewöhnlichen Zeichenübungen noch ein ganz besonderes Studium gefallen lassen. Er muß nähmlich nach guten gestochenen oder gemahlten Mustern einzelne Theile so lange nachahmen, bis er im Stande ist denselben jeden Ausdruck zu geben, den er will. Er muß die Züge studieren, welche ein Gesicht heiter oder finster, freundlich oder ernsthaft machen, oder überhaupt zu dem Charakter des Ganzen etwas beytragen. Einen lächelnden Mund muß er auf der Stelle in einen weinenden, ein trauriges Auge in ein zufriedenes verwandeln können. Das Studium der heftigern Leidenschaften gehört nur für den Porträtmahler, in so ferne man bey denselben an allen Zügen durch ihr gewaltiges Verzerren deutlicher wahrnehmen kann, welche Veränderungen in der Gesichts-Bildung vorgehen, wenn der Mensch in einen gewissen Affect kommt. Der Natur des Porträts nach kann niemand im Sturm einer Leidenschaft gemahlt werden, denn da dieselben gewöhnlich nur eine kurze Zeit zu wüthen pflegen und man während derselben zu einer so ruhigen Arbeit wie das Porträtiren ganz unfähig ist, so hat der Mahler schon keine Gelegenheit sein Original in einer solchen Gährung so lange zu beobachten, als nöthig wäre es abzubilden; und dann würde ein solches Porträt einen widrigen Anblick gewähren. Schon ein Mensch, der beständig heftig lacht, würde im Bilde so unerträglich als in der Wirklichkeit seyn; wie viel mehr also

ein Zorniger, ein Verzweifelnder ꝛc. Auf solche heftige Affecten darf der Porträtmahler wohl hindeuten, wenn sie der Person, welche er abbildet, gewöhnlich sind; aber stark ausdrücken muß er sie nicht, er muß die feinern Spuren zu entdecken und darzustellen suchen, welche sie auf den Gesichtszügen zurück lassen, wenn dergleichen leidenschaftliche Personen wieder in Ruhe kommen.

Von gleicher Wichtigkeit ist für den Porträtmahler besonders der Abstand der Gesichtstheile von einander. Nichts sieht häßlicher aus, als wenn ein Auge zu weit von dem andern entfernt ist, oder wenn sie zu nahe zusammengerückt sind. Ein nicht geringerer Uebelstand entsteht, wenn man mit den Augen den Nasenläppchen zu nahe kommt, oder sie zu hoch darüber setzt. Wird ein solcher Fehler begangen, so ist alle Aehnlichkeit dahin.

Angehende Mahler vergleichen oft so wenig die Verhältnisse der Theile unter einander, daß sie die Augen bisweilen größer als den Mund machen.

So sehr die Gesichtstheile in ihren Umrissen übereinstimmen müssen, so harmonisch müssen sie auch in Absicht des Colorits seyn. Man darf daher nicht erst einen Theil ganz ausmahlen, ehe man den andern anfängt, sondern muß wechselsweise an Augen, Nase und Mund arbeiten. Beobachtet man diese Vorsicht nicht, so wird sich am Ende oft finden, daß der obere Theil des Gesichtes einen ganz andern Farbton hat als der untere.

Die Augen geben dem ganzen Bilde Leben; so lange diese nicht fertig sind, scheint es todt. Je schwerer dieser Theil in Verhältniß mit dem Uebrigen ist, desto mehr Aufmerksamkeit hat der Künstler darauf zu verwenden. Es kommt hier besonders darauf an, daß die Oefnung derselben rein gespalten, und die Umrisse mit der größten Vorsicht behandelt seyen. Läßt man es hieran fehlen, oder befleißigt sich nicht zugleich der möglichsten Reinheit im Colorit, so bleibt das Auge und mit ihm das ganze Bild todt.

c. Bilder in Ruhe und Bewegung.

Man kann eine Person in Ruhe und in Bewegung mahlen. Beyde Stellungen sind gut; die erstere aber scheint zum Porträt natürlicher, als die letztere. In vielen Fällen trägt aber die handelnde Stellung, welche man einem Bilde gibt, nicht wenig zu seiner Charakterisirung und Verschönerung bey. Wie naiv ist jener Säugling, der voll Begierde mit geöfnetem Munde und ausgestreckten Händchen nach dem Spielwerk hascht, welches ihm die zärtliche Mutter vorhält; wie wahr der Knabe, der dort so innig vergnügt den bunten Seifenblasen nacheilt.

Man könnte solche Porträte historische Porträte nennen. Sie haben diesen Vorzug vor andern, daß sie nicht bloß einige wenige Personen durch die Aehnlichkeit der Gesichtszüge, sondern jedermann durch die Wahrheit ihrer Stellung und Action interessiren. Sie erfordern aber auch vielmehr Kunst und Einsich-

 ten

ten als ruhige Bilder. — Heftige körperliche Bewegungen müssen meines Erachtens so wenig vorgestellt werden als wüthende Affecten. Es waren mir immer jene englische Kupfer, in welchen einzelne tanzende Kinder abgebildet sind, mit ihren Luftsprüngen äußerst zuwider. Es lassen sich aber hierüber keine bestimmte Regeln geben. Jedem Künstler muß sein innerer durch das Betrachten der Werke guter Meister ausgebildeter Sinn sagen, was etwa schicklich oder unschicklich seyn möchte.

f. Noch einige practische Regeln und Rathschläge.

Wenn man will, daß der Kopf eines Porträtes sich gut runde, so muß man die Extremitäten, oder Wendeseiten desselben weder stark coloriren noch schattieren, denn runde Körper haben keine so bestimmte Umrisse wie eckige; sie verliehren sich ganz unmerklich in den Grund, und nehmen an den Gränzen etwas von der Farbe desselben an. Ich hüte mich daher die Form der Wangen oder des Halses meiner Bilder durch starke Umrisse zu fixiren; ich begnüge mich bloß mit den Linien des Reißbleyes; und wenn das Ganze vollendet ist, arbeite ich ein wenig mit der Farbe des Grundes über die Umrisse. —

Solche Gegenstände, welche eine mühesame und langwierige Arbeit erfordern, und doch nicht unzertrennlich von der Person sind, welche man mahlt, macht der Künstler besser für sich an einem Gliedermanne.

LB Coburg

manne. Dahin rechne ich z. B. die Manschetten, die Spitzen am Hals und am Kopfputz. Will man diese an einem lebendigen Modelle mahlen, so werden zu lange Sitzungen erfordert, und die Person wird ungeduldig. Ueberdem wird der Faltenwurf beständig wieder verschoben, und dem Künstler die Arbeit ungemein erschwert. An einem Gliedermanne hingegen kann er mit voller Muse und Bequemlichkeit sitzen bleiben, so lange es ihm gefällt, und seine Arbeit ohne Nachtheil unterbrechen, so oft er will. Ein bloßer Porträtmahler, der keine Hände in seine Bilder bringt, braucht nicht ein Mahl einen Gliedermann; eine Büste von Gips ist zu seinem Zweck schon hinlänglich. Er kann derselben jeden Kopfputz aufsetzen und ihn viel mahlerischer ordnen als am Original selbst. Nur die Hauptform desselben muß er an der gemahlten Person selbst nehmen.

Da die Frauenzimmer einen großen Werth auf die Zierlichkeit und das Modische ihres Kopfputzes zu legen pflegen, so ist den jungen Mahlern nicht nur das Studium der Modejournale, sondern auch besonders die aufmerksame Beobachtung geschmackvoll gekleideter Damen besonders zu empfehlen. Man sieht letztere oft zufällig in so glücklichen und mahlerischen Wendungen, daß man sie durch Kunst schwerlich so vollkommen schön erreichen würde. Hat nun, wie es seyn soll, der Künstler beständig seine Portefeuille bey sich, so zeichnet er sich nur die Hauptzüge von dem, was er gesehen hat, zur Erinnerung auf, und bringt sie bey Gelegenheit wieder an.

Die Natur ist für den Künstler die erste und größte Lehrmeisterinn; und da die Camera obscura uns dieselbe im Kleinen mit dem ganzen Reichthum ihrer Farben zeigt, so kann ich sie den studierenden Liebhabern nicht genug empfehlen. Sie werden aus derselben sehen, wie rein und zart alle Umrisse, wie frisch und duftig das Colorit ist.

Mahlt man sehr kleine Miniaturporträte, so ist es nöthig, daß man das Seh- und Vergrößerungsglas zu Hülfe nehme, weil alsdann auf ein einziges kleines Pünktchen so viel ankommt, daß die ganze Aehnlichkeit des Bildes dadurch verdorben werden kann. Man muß sich diese Gläser aber nicht von großem Umfange machen lassen, damit sie im Gebrauche des Pinsels nicht hindern. Wenn sie so groß als ein Dreyer oder Groschen sind, so haben sie die rechte Größe.

Wird ein Kind abgebildet, so ist es gut, wenn man zu besserer Andeutung seiner Kleinheit den Grund hoch über den Kopf hinaus reichen läßt. In eben dieser Absicht läßt man bey einer schlanken Person etwas viel Raum auf beyden Seiten.

Einem Porträt gereicht es zu großer Zierde, wenn man nicht bloß den Kopf und die Brust, sondern auch eine Hand und einen Theil des übrigen Körpers sehen läßt.

B. Historische Gegenstände.

Wer es zu der gehörigen Fertigkeit in dem Coloriren eines Kopfes und Gewandes gebracht hat, dem wird die Vorstellung eines historischen Gegenstandes nach guten Mustern nicht sonderlich schwer werden, denn er verfährt dabey ganz nach einerley Grundsätzen und Manier.

Ueber das Aufzeichnen und Austuschen habe ich bereits oben alles Nöthige gesagt, und eben so findet man daselbst über die Colorirung und Behandlung der Gewänder und anderer Gegenstände alle Anweisung, welche man in einem Buche erwarten kann. Man wird daher bey der Ausmahlung eines historischen Stückes die dortigen Belehrungen so gut als bey Porträten benutzen können, und folglich ist es unnöthig, daß ich mich hier nochmahls besonders darauf einlasse.

V. Etwas von der Leim-Mahlerey.

Da viele Liebhaber theils bey Illuminationen, theils bey Theaterdecorationen in den Fall kommen könnten, mit Leimfarben mahlen zu müssen, so will ich ihnen hier dasjenige mittheilen, was de la Hire in der oben angeführten Abhandlung über die practische Mahlerey darüber gedenkt.

Der Leim, sagt er, welchen man in allen Farben zur feinern Leim-Mahlerey mischt, und durch welchen ihr Verlöschen verhindert wird, wenn man daran

an reibt, wird aus dem Abfall vom weißen Leder, oder aus Pergamentspänen bereitet. Man weicht sie erst einen Tag lang in warmen Wasser ein, und dann läßt man sie 5 oder 6 Stunden lang ebenfalls in Wasser kochen. Endlich schlägt man alles durch, um die Stücken Leder, die sich nicht zerkocht haben, abzusondern. Diesen Leim läßt man stehen. Wenn er ein wenig stark und das Wetter nicht zu warm ist, so wird er zu einer Sulze werden. Das Obere ist klar und durchsichtig; dieses mischt man unter die Farben; der trübe Satz taugt aber bloß zum Leimtränken und Grundiren. Dieser Leim hält sich im Winter sieben bis acht Tage, im Sommer aber nur vier bis fünf. Wenn er anfängt zu verderben, so wird er flüssig und faul. Zum Verarbeiten ist er alsdann unbrauchbar, denn er hat keine Kraft mehr.

Man mahlt mit Leimfarben auf Gipswände, auf Leinwand und oft auch auf starkes Papier. Dieser letzten Mahlerey bedient man sich gemeiniglich zu den Tapeten-Mustern.

Wenn die Wände schon recht glatt sind, so gibt man ihnen bloß einen Anstrich mit Leim; (man tränkt sie mit Leim) sind sie aber rauh, so mischt man unter den Leim spanisches Weiß, und gleicht sie durch diese Grundirung aus. Wenn dieser Grund ganz trocken ist, so reibt man ihn so schnell als möglich ab.

Mahlt man mit Leimfarben auf Leinwand, welche immer neu und auf einen hölzernen Rahmen ausgespannt seyn muß, so tränkt man sie erst, mittelst ei-

nes

nes starken Pinsels, mit warmen Leim. Ist der Leim trocken, so reibt man die Leinwand mit Bimsstein sorgfältig ab, damit sich die Knoten und größten Ungleichheiten verliehren. Dann grundirt man sie mit einer dünnen Lage Kreidenweiß und Leim. Wenn dieser Grund trocken ist, überreibt man ihn noch ein wenig mit Bimsstein, und dann ist die Leinwand zur Arbeit tüchtig.

Zur Leim-Mahlerey auf weißes Papier sind keine Vorbereitungen nöthig, besonders wenn das Papier stark und geleimt ist. (Schlägt es durch, so muß man es auf der linken Seite mit Buchbinder Planierwasser überstreichen.)

In keiner Art der Mahlerey können so vielerley Sorten Farben gebraucht werden, als in der Leim-Mahlerey.

Wenn der Grund gehörig zubereitet ist, zeichnet man das Gemählde mit zarter Kohle, damit man die beliebigen Aenderungen machen kann. Die Kohle läßt sich mit einem Stück Tuch leicht wieder wegschlagen. Wenn auf diese Art der Entwurf hergestellt ist, muß man ihn ins Reine bringen und dieß geschieht mit einem langen und recht spitzigen Steifpinsel, und einer sehr dünnen Farbe, die nicht stark färbt und sich mit den andern Farben, mit welchen man sie übermahlt, nicht vermischt. Man kann dazu ein wenig Umbra nehmen, die man mit Wasser abreibt, und wenn man sie stark verdünnet hat, mit etwas Leim vermischt. Wenn die Zeichnung

fertig

fertig ist, schlägt man die Kohle mit einem Tuch ab, oder man reibt sie auch mit Brosame weg.

Wenn man große Massen von einerley Tinte oder Farbe aufzutragen hat, so rührt man sie in großen irdenen glasirten Tiegeln oder Näpfen, mit einem hinlänglichen Zusatz von Leim an, und probirt sie auf einem Stücke Holz, (das man erst mit der Grundfarbe bestreicht) oder auch auf einem Stücke starken Papier damit man, wenn die Farbe trocken ist, ihren wahren Ton erkennen kann. Denn in der Wassermahlerey ist es eine große Unannehmlichkeit, daß man die Wirkung der Farben nicht eher, als nach ihrem Abtrocknen sieht. Hingegen hat sie auf der andern Seite einen großen Vorzug in Absicht der weißen Farben und der Lichter, welche einen starken Glanz behalten.

Wenn man mit Leimfarben arbeitet, muß man sie immer lau halten, damit der Leim, mit dem sie vermischt sind, nicht gestehe; auch müssen sie oft umgerührt werden, damit sich nicht ein Theil davon zu Boden setze, und man immer die nähmliche Tinte behalte. Sind oft abwechselnde Tinten oder solche nöthig, die aus verschiedenen Farben gemischt werden müssen, so hat man eine Palette von Blech nöthig.

Diese Palette ist viereckig, wie die Blechtafeln; nur unten, wo das Daumenloch ist, rundet man sie ein wenig ab. Dieses Loch muß mit dünnem Leder, oder mit Tuch besetzt werden, damit das Blech nicht in die Hand schneide. Der obere Theil dieser Palette, besonders auf derjenigen Seite, die von dem Daumen am weitesten absteht, muß am Rande ein

wenig

wenig aufgebogen seyn, damit die Farben nicht aus- fließen können, wenn man sie etwa im Mahlen ein wenig zu sehr neigte. Man läßt auch in die obere Fläche dieser Palette Vertiefungen machen, in welche jede Farbe nach ihrer Ordnung eingelassen wird. Diese Farben werden bloß mit Wasser ziemlich dick angemacht. So oft man ihrer benöthiget ist, mischt man mit dem Pinsel etwas Leim darunter, welcher zu dem Ende in einem Gefäße auf heißer Asche immer flüssig gehalten wird. Wenn unter dem Arbeiten der Leim auf der Palette gesteht, so hält man sie ein wenig über das Feuer, wodurch er sogleich wieder flüssig wird. Sollte der Leim durch das Schmelzen zu stark werden, so mischt man ein wenig Wasser darunter. Man muß sich hierbey auch in Acht nehmen, daß die ganzen Farben, an der obern Seite der Palette durch die Hitze nicht zu sehr austrocknen. Die Mischung der Tinten macht man bloß mit dem Pinsel.

Gereiniget werden diese Paletten durch Abwaschen mit Wasser; damit sie nicht mit Rost anlaufen, muß man sie gleich auf dem Feuer wieder trocken werden lassen. —

Wenn eine Leim-Mahlerey fertig und trocken ist, so kann man nachhelfen so viel man will. Man gibt den Schatten ihre rechte Stärke mit den schicklichsten Farben, und zwar theils durch Schraffieren mit der Pinselspitze, theils durch Milderung und Verwaschung mit einem reinen Pinsel und etwas klarem Wasser.

Auch

Auch darin hat diese Mahlerey einen großen Vorzug, daß sie ihre Wirkung thut, man mag sie stellen in welches Licht man will. Je heller dieses Licht ist, desto lebhafter und schöner fällt das Gemähl-de in die Augen; und wenn die Farben ein Mahl trocken sind, so ändern sie sich nie wieder, und blei-ben sich gleich so lange der Grun dhält. Man nimmt jedoch keine Leimfarben zu den Gewölben und Kup-peln großer Kirchen, denn diese werden nicht mit Gips verblendet, weil der Salpeter in den Steinen den Anwurf ablösen würde. Gewöhnlich mahlt man sie in Fresco, auf einen Anwurf mit Mörtel. Die Fresco-Mahlerey steht aber der Leim-Mahlerey, in Ansehung der Lebhaftigkeit ihrer mehresten Farben weit nach.

Wenn die Leim-Mahlereyen aufgehöhet, und die Farben nicht vertrieben werden sollen, so legt man erst die Gründe ziemlich dunkel an, und wenn sie trocken sind, arbeitet man mit hellern Farben darauf und auf diese wieder mit helleren, so lange es nöthig ist; wobey man aber immer erst die vorige Lage muß trocknen lassen.

Oft geschieht es, daß, wenn man mit Leimfarben auf einen schon bemahlten Grund arbeiten will, die Farbe nicht anfällt, und wie Wasser auf Oehl abglei-tet. Dieß kommt von dem Grunde her, der wie trockene Asche ist. Bisweilen ist auch in der untern Mahlerey zu viel Leim: der Leim aber ist seiner Na-tur nach fett. In solchen Fällen mischt man unter die Farben, welche man aufzutragen hat, ein wenig

Ochsen-

Ochsengalle: sie werden alsdann sehr leicht angenommen werden, denn die Ochsengalle dringt sehr stark ein.

Architectur und Landschaften nehmen sich in dieser Mahlerey sehr gut aus; man muß sie aber keiner Feuchtigkeit aussetzen.

Will man in der Wasser-Mahlerey mit Gold aufhöhen, so muß man vordersamst untersuchen, ob der Grund hinlänglich mit Leim getränkt ist; denn, wenn das nicht wäre, so müßte man ihm einen dünnen Anstrich mit klarem Leime geben. Mit dem Pinsel, der etwas weich seyn muß, darf man nicht zu wiederholten Mahlen hin und her fahren, sonst wird der Grund trübe. Er wird ohnedieß bey der größten Sorgfalt immer ein wenig durch den Leim verdorben werden. Hierauf bereitet man die Materie, auf welche das Gold aufliegen soll. Man nimmt dazu nichts, als etwas starken Leim mit etwas Honig vermischt. Mit dieser Mischung legt man alle mit Gold aufzuhöhenden Stellen an, und zwar gewöhnlich in gestrichelter Manier, wobey man den Leim nicht sparen muß. Bald darauf, wenn der Leim gestanden und ziemlich fest ist, legt man das Blattgold mit Baumwolle auf, und läßt es einige Tage lang gut trocknen. Endlich kehrt man alles überflüssige Gold mit einem gelinden und reinen Borstpinsel ab.

Man hat sich wohl in Acht zu nehmen, daß der Goldgrund, (nähmlich der Leim mit Honig) nicht gleich nach dem Auftragen von dem untern Grunde eingezogen werde; man sieht dieß leicht an seiner mat-

ten Farbe und an dem Verschwinden seines Glanzes. In solchen Fällen bleibt das Gold nicht daran hängen: man muß daher nothwendig dergleichen Stellen nochmahls mit dem Leim überfahren.

Ueber die Theatermahlerey findet man kurze, aber sehr gute practische Bemerkungen in dem zweyten Stücke des 57. Bandes der neuen Bibliotheck der schönen Wissenschaften 1796. von Hrn. Professor Breysig in Magdeburg.

VI. Beschluß.

Meine Absicht war, den Beschluß dieses Werkchens mit einer kurzen Erklärung der gewöhnlichsten mahlerischen Kunstwörter zu machen. Da aber wider Vermuthen die Bogenzahl unter der Arbeit ziemlich angelaufen ist, so muß ich mich begnügen, die Leser auf Pernety's Handlexicon der bildenden Künste. Berlin 1764. zu verweisen, wo sie das Nöthige nachschlagen können. Es erstreckt sich aber dieses Wörterbuch, wie es schon der Titel ergibt, nicht bloß über die Mahlerey, sondern auch über die Bildhauerey, Kupferstecherey, Architectur ꝛc. Wem es bloß um die Mahlerterminologie zu thun ist, der findet davon einen abgekürzten und mit neuen Artikeln vermehrten Auszug in Herrn Bartschers Erklärung der nöthigsten Kunstwörter in der Mahlerey für junge Künstler und Liebhaber dieser Kunst. Detmold und Meyenberg 1787.

Zu-

Zugabe

für Figurenzeichner, welche sich im Tuschen nach Kupferstichen üben wollen.

Ich hoffe den Dank meiner Leser zu verdienen, wenn ich ihnen zum Schluß die Tuschmanier eines unserer beliebtesten Figurenzeichner, Herrn Schuberts in Meissen, nach Kupferstichen beschreibe, welche nach seinen Zeichnungen sind ausgeführt worden. Es wäre mir lieb gewesen, wenn ich zu diesem Behufe Kalenderkupfer hätte wählen können, welche in mehreren Händen sind, als andere; dieß aber ging nicht an, weil ich in keinen Connexionen stand, durch welche ich mir die Original-Zeichnungen dazu verschaffen konnte. Durch den Herrn Verleger meiner Schrift erhielt ich aber die Originale von den Vorstellungen der Scenen in Paris *) an welchen ich zeigen werde, wie Hr. Schubert das, was hier durch die Radiernadel gethan worden ist, mit dem Pinsel ausgeführt hat.

*) Der Titel des Buches ist: Scenen in Paris während und nach der Zerstöhrung der Bastille. Leipzig, 1790.

1. Kupfer. Erste Sammlung,

pag. 153.

Er schläft zaudre nicht.

Die Gesichter hat Hr. S. hier erst sanft lavirend angetuscht, und dann zart überpunktirt. Unter der Nase, unter den obern Augenliedern, an den Augäpfeln, den Mundwinkeln, der Unterlippe und unter dem Kinne sind starke dunkle Druker, wodurch das Gesicht lebhaft wird. Die Halbschatten hingegen sind sehr bleich und sanft gehalten. Dieß gilt vornähmlich von dem weiblichen Gesichte, welches im Originale überhaupt viel schöner ist, und ungleich mehr Ausdruck hat, als in dem Kupferstiche. Das Gesicht der männlichen Figur, auf dem Sopha, ist bleicher gehalten, und nicht so sehr durch starke Drucker gehoben als die andern.

Das Gewand der weiblichen Figur ist ganz gewaschen, und an der beleuchteten Seite wohl durch saftige und verzogene aber nicht durch schwarze Drucker gehoben. An den Ermeln sind an den dunkelsten Theilen einige einfache Schraffierungen angebracht, um ihnen Körper zu geben; sonst aber sind die Schatten bloß verwaschen, oder vielmehr angewaschen und aufgetrocknet, denn die Gränzen derselben sind ganz bestimmt.

Die Haare dieser Figur sind erst angetuscht und nach dem Schwung derselben mit sanften Strichen übergangen.

Die Hände sind nicht punktirt, sondern nur zwischen den Fingern mit starken schwarzen Druckern versehen. Die Schatten wurden in einfachen Anlagen darüber hingezogen.

Der Leuchter und das Licht sind dunkel angelegt, und letzteres der Länge nach, sanft schraffiert. Die Flamme ist auf dem Hintergrunde ausgespart und ihre Gränzen durch keine Umrisse bestimmt.

Ueberhaupt sind an keinem Theile der Figuren sichtbare Linienumrisse zu finden. Der Künstler begnügte sich, dem Bleyrisse zu folgen, und die Gränzen der aneinanderstoßenden Theile durch Licht und Schatten abzusondern. Nur in den Winkeln zog er hier und da am Ende zarte Linien oder noch lieber saftige Drucker.

An der liegenden männlichen Figur, auf dem Sopha, sind sämtliche Schatten und besonders die Falten in dem Gewande, naß angetuscht und aufgetrocknet. Um ihnen Körper zu geben wurden auf die erste Anlage nur in den Winkeln neue kleine und sanfte Drucker angebracht, und längs der Gränze derselben verzogen. Da aber, wo die Theile scharf abgesondert sind, z. B. an der Weste wo sie zusam-

mengeknüpft ist, zwischen und unter den Schenkeln, unter der Stiefelstulpe ꝛc. sind starke schwarze Drucker. Eben so an der Schattenseite der Knöpfe.

Die causirten, oder Schlagschatten unter den stehenden Figuren und unter dem Sopha, sind in der Zeichnung nicht so dunkel, wie im Kupfer. Sie sind ganz flach angelegt, und mit keiner Schraffierung übergangen.

Das Sopha ist erst ganz bleich mit einer sehr schwachen Tinte angetuscht, und die Schatten darüber geführt. Am Ende sind naß die Streifen darüber gezogen worden, welche in dem Kupferstiche durch eine doppelte Linie angegeben sind.

Die Figuren auf den Tapeten sind nicht mit Umrissen gezeichnet wie auf dem Kupfer, sondern nur durch unbestimmte naß aufgesetzte und aufgetrocknete Massen angedeutet, welche ungefähr die Gestalt einer Blume haben. Auch die kleinen Quadrate oder Felder, in welchen sich diese Blumen befinden, bestehen nicht in feinen Linien, sondern in ziemlich breiten Streifen.

2. Kupfer. Zweyte Sammlung.

S. 175.

Hab' ich dich wieder.

Die Gesichter wie bey dem vorigen. Die Haare erst sanft angetuscht, dann die Partien derselben in

sanften Linien darauf gezeichnet. Diese Linien sind aber nicht so regulär wie im Kupfer; es sind ihrer auch nur so viel, als erforderlich waren, die Theile abzusondern, und den Schwung der Haare zu bestimmen.

An diesen beyden Figuren sieht man keine Umrisse, außer an dem Kragen, den Aufschlägen und den Taschen der weiblichen Figur, und an dem Wehrgehänge der männlichen.

Die Falten sind sanft angetuscht, und damit sie nicht allzuflach aussahen, in den tiefsten Stellen mit einer zarten Schraffierung übergangen. An dem dunkeln Theile des linken Beines des Mädchens ist diese Schraffierung zwar nur einfach, aber ziemlich kräftig. Sie ist nach der nähmlichen Richtung gezogen wie in dem Kupfer. An der männlichen Figur hingegen ist sie auf dem Rücken und in den dunkelsten Theilen der Arme doppelt. An dem Arme richten sich die ersten Striche nach der Lage des Armes, und sind mit dem Umrisse pararell, die zweyte Schraffierung aber zieht sich etwas schräge, von der Rechten zur Linken abwärts, darüber weg, so, daß in dem Zwischenraume keine regulären Vierecke, sondern Rauten bleiben.

Auch die Schenkel und die Stiefel sind schraffiert. Man merke aber wohl, daß durch diese Schraffierungen nicht die Schatten ganz herausgebracht, sondern

nur verstärkt und ihnen ihr flaches Ansehen benommen werden sollte.

Der Mönch und die übrigen Figuren im Hintergrunde wurden erst mit der Tinte der hellsten Theile, ohne Ausnahme der Gesichter, ganz überlegt, und dann erst schattiert. Die Schatten sind naß hinein gezeichnet, und bloß aufgetrocknet, nicht verzogen. Hier und da ist auch ein wenig schraffiert, aber nur unvollkommen, damit diese Figuren als Nebenwerk nicht so sehr ins Gesicht fielen.

Die Wand des Zimmers ist erst mit der schwächsten Tinte, mit Aussparung der Wandleuchter, glatt angelegt worden, hierauf wurde die Einfassung der Tapeten mit eben dieser Farbe zum zweyten Mahle übergangen. Die Thür wurde mit einer etwas stärkern Tinte überzogen, und mit einer noch stärkern das, was hinter derselben von dem Nebenzimmer sichtbar ist. Der Umriß der Thür ist von dem Hintergrunde durch eine Linie abgesondert; die Felder derselben, oder die Füllungen aber, sind mit einem etwas breiten Pinselzug angedeutet, welchem durch zarte Umrisse nachgeholfen ist. Eben so wurde es mit der Einfassung der Tapete gehalten.

Die Felder auf dem Boden sind ganz flach mit einer zarten Tinte gefüllt. Die Schlagschatten sind ohne Schraffierung.

3. Kupfer. Dritte Sammlung.

S. 125.

Freyheit.

Die Gesichter sind hier wie bey dem vorigen Stücke behandelt: sanft angetuscht, auspunktirt und an den Augen, Nasen, Mund durch saftige Drucker gehoben.

An der Figur linker Hand, welche den Arm in die Höhe hält, ist der Hut erst mit einer sanften Tinte ganz bleich überlegt. Die Schatten sind flach darauf getuscht, und an den dunkelsten Orten ganz unmerklich mit einer einfachen Schraffierung verstärkt. An dem Kleide sind die Halbschatten naß aufgetragen, und mit dem leeren Pinsel aufgetrocknet, aber nicht verwaschen worden, damit die Form derselben deutlich bestimmt blieb. — Die dunkeln Schatten sind erst einige Mahl übertuscht, dann die Falten naß hinein gezeichnet und aufgetrocknet, und am Ende, damit sie Körper erhielten, mit einer theils einfachen, theils Kreutzschraffierung überzogen worden. Z. E. die linke Seite dieser Figur, bey dem aufgehobenem Arme, hat eine Kreutzschraffierung; an den Beinkleidern hingegen ist sie nur einfach. Der untere Theil des rechten Rockschoßes, welcher im Kupfer sehr dunkel ist, blieb im Originale ohne alle Schraffierung.

In diesem Stücke hat der Künstler den Falten, und hier und da auch andern Umrissen durch zarte Linien nachgeholfen. Die Strümpfe z. E. die Schuhe nebst ihren Schnallen, ingleichen die beyden Arme und der Hut der Figur linker Hand, haben auf der Lichtseite Umrisse. Eben so verhält es sich mit den übrigen Figuren. Die Linien sind aber äußerst zart, und wie man deutlich sieht, nicht vor dem Austuschen, sondern erst am Ende gezogen worden.

Der dicke Bürger mit Flinte und Patrontasche ist auf gleiche Art behandelt. Bloß um die Schatten etwas körperlicher zu machen, wurden sie mit einer sanften Schraffierung übergangen. — Die Knöpfe, Knopflöcher und dergl. sind alle umrissen. Die Fußkleidung ist erst mäßig dunkel angetuscht, dann schattiert und am Ende nur in den tiefsten Schatten schraffiert worden. — An dem Rücken der letzten Figur rechter Hand, mit dem Spieße, ist viel mit Kreutzschraffierungen gearbeitet.

Die Figuren im Hintergrunde, sind erst ganz, ohne Ausnahme der Gesichter, bleich überzogen, und dann flach schattiert worden. Man sieht da nichts Punktirtes, denn was in der Ferne liegt, oder zum Nebenwerke gehört, darf nicht mit eben so viel Fleis wie die Hauptgruppen vollendet werden, weil es sonst das Auge von diesen abziehen und der Wirkung des Ganzen schaden würde.

Das

Das Haus, vor welchem die Handlung vorgeht, ist erst ganz, mit Ausnahme der Lichter, mit einerley Tinte flach angelegt und dann zum zweyten Mahle mit derselben Farbe so überzogen worden, daß die Fenstereinfassungen ausgespart blieben. Diese Einfassungen sind in dem Originale, wie in dem Kupfer, sanft umrissen. Auch ist durch zarte Linien das Fensterbley angedeutet, welches in dem Kupfer weggeblieben ist.

Die Flamme von den Lichtern in dem Fenster ist nicht umrissen, wie in dem Kupfer, sondern nur die Strahlen sind durch ganz sanfte Strichelchen angemerkt. Die Lichter aber sind von dem dunkeln Grunde auf dem sie stehen durch Linien abgesondert.

Die Laterne ist ohne Schraffierung ausgetuscht; aber zu besserer Absonderung von dem dunkeln Grunde mit Umrissen versehen.

Die Pflastersteine sind zwar auch leicht umrissen, aber nicht so regulär wie im Kupfer. Der ganze Boden wurde erst mit einer bleichen Tinte überzogen, dann die Steine darauf gezeichnet, und am Ende hier und da schattige Theile darauf getuscht.

4. Kupfer. Vierte Sammlung.

S. 234.

Karl ich folge dir.

An dem Officier linker Hand, sind die dunkelsten Schatten wieder durch Schraffierungen verstärkt, welche an manchen Orten ziemlich hart gerathen sind. Es sind auch viele Umrisse gezogen, um die Theile von einander abzusondern. Die Einfassung der Knopflöcher an der Uniform, die Weste, die Uhrbänder, dieß alles ist bloß durch Umrisse auf dem dunkeln Grund angedeutet. Eben so ist die linke Hand, welche den Degen hält, nur ganz flach überzogen und auf dieser flachen Anlage die Finger herzhaft umrissen. Die Knöchel sind durch Drucker angegeben.

Die Flinte des Soldatens, welcher Karln bey dem Arme aufreißt, ingleichen sein Bandolier, nebst der Einfassung desselben und den Rockaufschlägen sind sämtlich umrissen. Eben so verhält es sich mit den übrigen Figuren, an welchen sehr viele Umrisse an allen Theilen zum Vorscheine kommen. Die Schatten sind, den Adjutanten ausgenommen, nur ganz schwach angetuscht und durch einfache aber dunkle Schraffierungen verstärkt.

Die vielen Umrisse und besonders die harten Schraffierungen sind Ursache, daß dieses Blatt nicht

so

so gut aussieht, wie das vorige, welches durchaus sanfter gehalten ist.

Die Häuser im Hintergrunde sind hier wieder behandelt, wie bey der dritten Nummer. Erst sind sie mit einer Tinte von der Stärke der hellsten Theile flach angelegt, und dann mit eben derselben zum zweyten Mahle so übergangen, daß die Einfassungen der Fenster damit verschont wurden, und also heller blieben, als das Uebrige.

Das Pflaster ist hier ohne alle Umrisse getuscht. Es sind bloß steinähnliche Theile ausgespart worden.

Hr. Schuberts Baumschlag weicht von dem meinigen, von welchem oben die Rede war, darin ab, daß seine Blättchen nicht abwärts hangen, sondern aufwärts gebogen sind. Sie sind ganz bleich angetuscht, und die Blattpartien liegen schichtenweise auf diesem bleichen Grunde über einander.

LB Coburg

Verbesserungen.

Seite 10 Zeile 4 von unten st. Reißblätter lies Reisbreter
S. 15. Z. 19. von oben st. schon schön l. schön
S. 22. Z. 13. von oben st. der Linienzieher l. den Linienzieher
S. 23. Z. 8. von oben st. Namen l. Stamm
S. 24. Z. 5. von oben st. in derselben l. in demselben
S. 25. Z. 5. von oben st. zu gewöhnen l. zu beginnen
S. 28. Z. 18. von oben l. Daß die Mitte dieser obern Hälfte gerade unter die Achsel trift.
S. 34. Z. 3. von unten st. Auf ganze l. Auch ganze
S. 36. Z. 18. von oben st. so niedrig l. zu niedrig
S. 48. Z. 3. von oben st. und schwarzen Kreide l. und der schwarzen Kreide
S. 50. Z. 14. von oben st oder auch ꝛc l. Manche hauchen auch bloß zu verschiedenen Mahlen stark daran, und fahren damit über die Hand ꝛc. (Es ist hier eine Note in den Text eingeschoben worden.)
S. 51. Z. 12. von unten st. ächten Tusche l. ächte Tusche
S. 53. Z. 12. von unten st damit das Salz heraus ziehe, l. damit es das Salz heraus ziehe
S. 58. Z. 12. von unten l. zweyer Pinsel, des ersten zum Anlegen, des zweyten zum Vertreiben
S. 65. Z. 1. von oben st. Ist von den zweyen l. Ist von zweyen
S. 69. Z. 9. von oben l. bald so, daß ich sie ꝛc.
S. 77. Z. 4. von oben st. in der Form l. in der Ferne
S. 79. Z. 5. von oben l. und des Ortes, wo sie stehen, auch ꝛc.
S. 80. Z. 2. von oben st. an den übrigen l. an die übrigen
Ebend. Z. 7. von unten st. bloßen l. blassen
Ebend. Z. 5. von unten l. in vollem Lichte, so werden sie vor den ꝛc.
S. 87. Z. 9. von unten st. lege sie, l. so lege ich sie
S. 94. Z. 13. von unten st. übergehe ich zum zweyten Mahl, l. übergehe ich sie zum zweyten Mahle.
S. 96. Z. 6 von unten setze man nach dem Worte ausfallen einen Punkt.
S. 100. Z. 3. von oben st anders l. anderes
S. 125. Z. 4. von unten st Salze l. Satze
S. 155. Z. 12. von oben st. schimmern l. scheinen
S. 160. Z. 14. von oben st. Dächen l. Dächern
S. 164. Z. 9 von unten st. Roste l. Rasen
S. 165. Z. 15. von oben st. nur muß hier, l. nur muß man hier
S. 205. Z. 6. von oben st. Anhöhen l. Aufhöhen

S. 313.

S. 213. Z. 14. von oben st. Gnüge l. Genüge
S. 220. Z. 2. von unten st. Hocker l. Höcker
S. 229. Z. 6. von oben l. mit einem etwas größeren Zusatz von Weiß aufhöhen
S. 233. Z. 3. von oben st. an die dunkelsten l. an den dunkelsten
Ebend. Z. 9. st. von oben Gurta l. Gutta
S. 238. Z. 9. von unten st. Abdruck l. Ausdruck
S. 258. Z. 8. von unten st. Soll es l. Sollen sie.
S. 264. Z. 3. von oben l. unter die Zeug-Draperien.
Ebend Z. 14. st. aufgehöhet l. wird er aufgehöhet.
S. 268. Z. 7. st. Schattenseite l. Lichtseite.
S. 277. Z. 20. st. Leidenschaft l. der Leidenschaften.

Die übrigen minder erheblichen, leider aber nur allzuhäufigen Druckfehler, bittet man den geneigten Leser, zu übersehen.

---

19. 9.78

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Meynier, Johann Heinrich,

Die Kunst zu Tuschen und mit Wasserfarben sowohl in Miniatur, als in Gouache und in Aberlischer- oder Aquarell-Manier, Landschaften, Porträte, und andere Gegenstände zu mahlen Nebst vorausgeschickten Bemerkungen über die Kunst zu zeichnen ; mit Farb-Tabelle

Leipzig 1799

Coburg, Landesbibliothek -- B I 6
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11915328-6